18. Yüzyılda
Avrupa'da Türk Modası

# TURQUERIE

HAYDN WILLIAMS

Çeviren
Nurettin Elhüseyni

YKY
Yapı Kredi Yayınları



# Giriş

*"İstanbul saraylarına hayal gücüyle taşınış"*

*GENTLEMAN'S MAGAZINE*, EKİM 1768

1 *Karşı sayfada* *Parkta Piknik* (detay), Christophe Huet, yak. 1750, tuval üzerine yağlıboya

*Ognon-en-Valois Şatosu için Christophe Huet'nin yaptığı dekoratif pano dizisinden bir detay. Ana kompozisyonlarda hayali bir Osmanlı* fête champêtre *tasviriyle, açık havada yiyip içen alaturka giyimli figürler görülür; her pano kuşların ve maymunların yerleştirildiği zarif grotesklerden oluşan bir bordürle çevrilidir.*

T*urquerie* Osmanlı Türk dünyasına çeşitli sanat biçimlerinde ortaya çıkan Avrupa bakışını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Varsayılan konunun bir tasvirinden ziyade onu tasarlayan kültürel ortamın bir yansımasıdır. Belli sınırlar içinde *turquerie* bir sanatçının istediği her şey olabilir; değişken ve hayali karakteri kısmen bir ya da birkaç mesafeden bakışa bağlı bir görünüş olmasından kaynaklanır. Öncelikle eğlence ve haz sağlamanın bir aracı olmasına karşın, bazen statü ve ihtişamı vurgulamaya yönelik daha simgesel bir rolle yüklüydü ve hatta kurulu düzene eleştiriyi işleyecek şekilde kullanıldığı da olurdu. *Turquerie* bir üslup değildi; daha çok 18. yüzyılın gelişim seyrinde farklı yerlerde değişik tepkiler uyandıran bir temaydı. Elinizdeki kitap *turquerie*'nin en uzun süreyle ve en yoğun biçimde geliştiği Fransa'ya ağırlık vermek üzere, bu tepkilerin şemasını çıkarmaya çalışmaktadır.

Konstantinopolis'in (İstanbul) 1453'te Osmanlı Türklerince ele geçirilmesinin ardından, Batı Avrupa bir şoka girdi. Karşı koyuşu canlandırmak isteyen propagandacılar Türk timsalini şeytanlaştırmak için sıkı bir uğraşa girdiler. Onların korku salan kampanyası genellikle başarılı olsa da, fetihçilere dönük Avrupa merakını tam bastıramadı. Bu ilgi Osmanlı topraklarını gezmiş seyyahların yayımlanan anlatımlarıyla ve 16. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı giyimi hakkında bilgi veren resimli kostüm kitaplarıyla kısmen tatmin edildi. Avrupalıların Osmanlı toplumunun belli katmanlarını ancak sınırlı biçimde tanımasından dolayı çoğu kez hayal ürünü olmakla birlikte, bu imgeler hatırı sayılır etkide bulundu. Oraları hiç gezmeksizin *turquerie*'ye özgü pitoresk



2
*Dans eden Türk çifti,*
Ambroise-Nicolas Cousinet, Paris, 1757–58, yaldızlı gümüş

*Aveiro 8. dükü Dom José Mascarenhas de Lencastre 1757'de Parisli kuyumcu Ambroise-Nicolas Cousinet'ye Avrupa'nın ve Doğu'nun farklı kesimlerine ait kıyafetleri temsil edecek on altı heykelcikten oluşan bir* surtout de dessert *siparişi verdi. Heykelcikler arasında yer alan bu Türk çiftinin hayal ürünü giyimi dönemin Fransız sahnesinde giyilen kostümleri andırır.*

Doğu'yu yaratan sanatçılar, tasarımcılar ve modelciler iki yüz yıl kadar bu yayınları kaynak olarak kullandı.

Avrupa'da Türklerden duyulan "büyük korku" 1683'teki başarısız Viyana kuşatmasından sonra tedricen azaldı. Aynı süreçte vahşi Türk klişesi başkalaşım geçirerek daha barışçı bir yapıya büründü ve çeşitli biçimleriyle *turquerie* moda zirvesine ulaştı. Avrupalılar Osmanlı dünyasının diğer veçheleri içinde, yazar Leydi Mary Wortley Montagu'nun "miskin bir şehvet düşkünlüğünün incelikleri" olarak nitelendirdiği şeye hayran kaldı. İlk ciltleri 1704'te Fransızca çeviriyle çıkan *Mille et une nuits* (*Bin Bir Gece Masalları*) gibi edebi eserler büyülü Doğu fikrini körükledi; aslında masalların çok azının köken itibariyle Osmanlı olması, hepsinin *turquerie* kapsamına alınmasını önlemedi. *Mille et une nuits*'in ilk çevirmeni Antoine Galland, masalların eğlendiricilik gücüne işaret etti; ister bir maskeli balo kostümü, ister bir porselen figürü, ister bir bahçe çadırı biçiminde olsun, birçok *turquerie* ürünü için kilit önemde bir nitelikti bu. Elit hedef kitle açısından, Osmanlı dünyasının sırf taklit yerine imayla çağrıştırılması, Carmontelle takma adlı Fransız sanatçı ve oyun yazarı Louis Carrogis'nin "Bizi büyüleyen sadece düşlerdir" saptamasıyla belirttiği üzere, bir meziyetti.

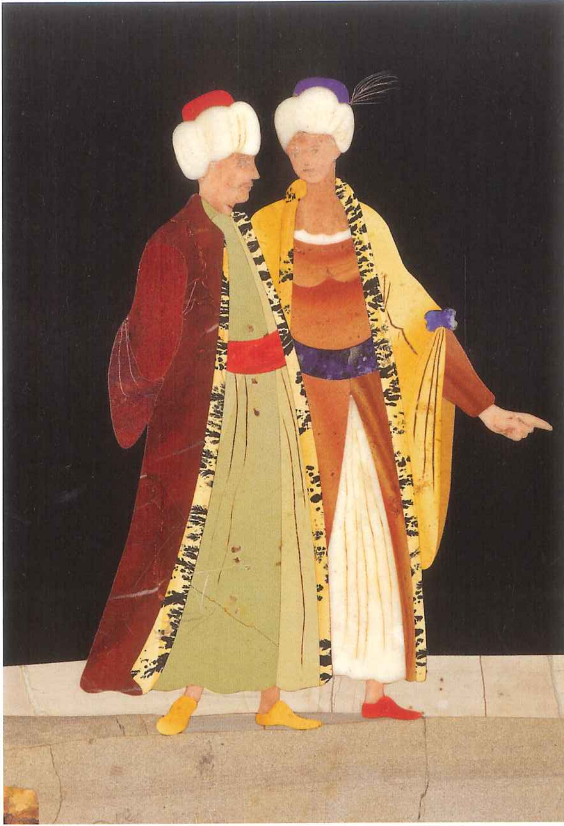
*Turquerie* hem Avrupa'dan hem de Doğu'dan kopuk bir hayal âlemiydi. Bazılarının keyif aldığı bu fantezilere başkaları şiddetle karşıydı. Diderot gibi yazarlar miskin şatafatın yüceltilişi karşısında dehşete kapıldı ve *turquerie*'yi ahlaken çökmüş bir toplumun yansıması olarak gördü. Fransız

3 *Karşı sayfada* *Çalışma* (detay), Amédée van Loo'nun tablosundan, Gobelins imalathanesindeki Pierre-François Cozette atölyesinde dokunan goblen, 1791 tarihli, bordürü dokuyan Louis Tessier, yün ve ipek

*Amédée van Loo 1770'lerin başlarında Gobelins imalathanesi tarafından dokunacak goblenler için dört resim taslağı dizisi yaptı. Topluca* Les Costumes Turcs *olarak bilinen üç tam takım 1777-92 arasında Audran ve Cozette atölyelerinde dokundu. Resim taslaklarının üçü Sevr'deki ressamlarca da kopya edildi.*









4 *Karşı sayfada* Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odasının ahşap doğramasından detay, Jules-Hughes ve Jean-Siméon Rousseau, yak. 1777, boyalı ve yaldızlı ahşap

*Sarıklar, hilaller ve tuğlar Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odasının ahşap doğraması için Rousseau kardeşler Jules-Hugues ve Jean-Siméon'un kullandığı Türk motifleri arasındadır. Bu motifler oda dekorasyonunun şömine ve halı gibi diğer kısımlarında da karşımıza çıkar.*

Devrimi'nin ağırbaşlı havası böyle bir görüşü uygun buldu ve bunun sonucunda *turquerie* gözden düştü. 18. yüzyıl Avrupasına özgü bakışın belirtileri 19. yüzyılın başında tekrar parıldadı; ama kısa sürede solarak, yerini yeni dönemin ilgi alanlarını ve tutumlarını yansıtan Oryantalizm gibi başka yorumlara bıraktı.

18. yüzyılda *turquerie* çoğu kez zarif *galanterie*'lere [aşk sahneleri] ve şehvetli Türk anlayışına yoğunlaştı; ama Osmanlı imparatorluğu ikonografisi kimi zaman havailikten uzak amaçlar için de kullanıldı. Güçlü August'un (ö. 1733) saray eğlencelerinde bir padişah gibi giyinmesi kendini kudretli Osmanlılarla denk göstermeye ve böylece Polonya'nın yeni seçilmiş kralı olarak statüsünü onaylatmaya yönelikti. Paris'te 1662'de düzenlenen binicilik turnuvasında başka imparatorlarla birlikte Türklerin imparatorunu temsil eden kadrilin XIV. Louis öncülüğündeki kadrilden daha önemsiz konumda olması bu turnuvanın temelinde yatan mesajı, yani Fransa'nın üstünlüğünü ilan eden bir şeydi. Osmanlı dünyasına özgü unsurlar bir hükümdarın kendini kabul ettirmesinde kullanılabileceği gibi, bunun yerine eleştiri yöneltmeye de hizmet edebilirdi. Voltaire *Zaïre* (1732) ve *Mahomet* (1736) gibi oyunlarında bağnazlığa ve batıl inanca yönelik saldırısında bir Doğu kisvesini seçti; aynı şekilde birkaç yıl önce Montesquieu de *Lettres persanes* (1721) kitabında, Avrupa'nın yönetim ve din anlayışını eleştirmek için iki Doğulu seyyah arasındaki sözde yazışmayı kullanmıştı.

Osmanlılar uzun bir süre diğer ülkelerle diplomatik ilişkileri imparatorluğun merkezi İstan-

5
Türkleri konu alan bir çift *pietre dure* süs tabağı, Lavori Galerisi, Floransa, yak. 1770, renkli sert taşlar

*Nicolas de Nicolay'ın* Les Quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales *adlı eserinin 1580'de Venedik'te yayımlanan İtalyanca baskısı, Jacopo Ligozzi'nin Osmanlı İmparatorluğu'ndan figürleri resmettiği suluboya dizisi için kullandığı kaynaklardan biriydi. Hem bu yayın, hem de Ligozzi'nin suluboyaları Doccia'daki ressamlar ve modelcilerin, Lavori Galerisi'ndeki taş işçilerinin de aralarında bulunduğu sonraki Floransalı kuşaklara ilham kaynağı oldu.*



6
Gergedan sırtındaki Türk figürü, Meissen İmalathanesi, modeli yapan Johann Joachim Kändler ve Peter Reinicke, yak. 1745, sert macunlu porselen, dönemin Fransız yaldızlı bronz ayaklıkları

*Avrupa'da gergedan öteden beri kullanılan bir egzotiklik simgesiydi. Bunun şatafatlı giyinmiş bir Türk biniciyle bir araya getirilişi böyle bir çağrışımı güçlendirdi.*

bul'da yürütmeyi tercih etmişlerdi; ancak Viyana Kuşatması'ndan ve çatışmayı sona erdiren Karlofça Antlaşması'ndan (1699) sonra yurtdışına yüksek mevkide memurları elçi olarak göndermeye başladılar. Bu heyetlerin çapı ve ihtişamı ev sahibi ülke vatandaşlarına görkemli bir temaşa sundu; çoğunluk için ilginç taraf Türkleri ilk kez görmenin yeniliğiydi. İzleyicilerin kafasında elçilik heyetlerinden kesitler Molière'in bir Türk ara faslının yer aldığı bir *comédie-ballet* olan *Kibarlık Budalası* (1670) gibi oyunlarında ve Racine'in *Bajazet* ("Bayezid", 1672) adlı tragedyasında canlandırılan Osmanlı dünyasıyla kaynaşmış olabilir. Sonraki yıllarda Comédie-Italienne tarafından sahnelenen sayısız oyunda, ayrıca seçkin balelerde ve operalarda Osmanlı temalarına yer verildi. Bu gösteriler için hazırlanan abartılı sahne dekorları ve kostümleri hayali Doğu'yu somutlaştırdı ve diğer türlerde *turquerie*'yi besledi. Nitekim Broglie Markizi 1742'de bir sultan kisvesiyle resmini yaptırmak istediğinde, Comédiennes aktrisi Madam Grandval'den bir kostüm ödünç aldı ve yüzyılın sonraki döneminde Osmanlı temalı Türk kabinlerini ve odalarını kurmak için tiyatro dekoru tasarımcılarına başvuruldu.

Bu kitabın amacı *turquerie*'nin resimden mimariye, kostümden iç mekâna kadar çeşitli tezahürlerine bir genel bakış sunarak, bu kategorilerin çoğu kez birbiriyle bağlantılı olduğunu göstermektir. Okurun ortaya konulan hayal dünyasının çeşitliliğinden ve zenginliğinden keyif alacağını umarız.

7 *Karşı sayfada*
*Çadır Biçimli Köşk* (detay), kaynak Johann Gottfried Grohmann, *Recueil d'idées nouvelles pour la décoration des jardins et des parcs*, Leipzig, yak. 1800, c. 3, kitap 32, levha 9, elle boyama

*Grohmann çadır biçimli bir köşke ilişkin bu hayali tasarımında, 18. yüzyılın sonuna doğru turquerie'yle ilişkilendirilen çeşitli motiflere yer vermiştir: Hilal başlıklı tuğ, deveboynu kemer ve* faux lambrequin *[kapı üstü yapay süs].*

8 *Arka sayfada*
*Boğaziçi Sahilleri*, panoramik bir duvar kâğıdının bire dört parçaları, Joseph Dufour et Cie, Mâcon, yak. 1812










Le siege du grant turc auec ij de ses pncipaulx cõseilles
Le siege du capitaine gnal de la turquie

# 1

# 1453'ten Sonra Avrupa ve İstanbul

9 *Karşı sayfada İstanbul Kuşatması*, 1453, kaynak Bertrandon de la Broquière, *Advis directif pour faire le passaige d'oultre mer*, Burgonya dükü III. Philippe'in ("İyi") yaptırdığı tezhipli yazma, Jean Miélot atölyesi, Lille, 1455, suluboya, guvaş ve varak

Konstantinopolis'in (İstanbul) Mayıs 1453'te 21 yaşındaki Sultan II. Mehmed tarafından ele geçirilişi Avrupa tarihinde dönüm noktası bir olaydı [9]. Zayıflamış ve küçülmüş olsa bile, bin yılı aşkın bir süre önemli bir siyasal ve dinsel güç olan Bizans İmparatorluğu'nun yıkılışını getirdi. Öte yanda, Avrupa'da daha önce kuşku duyanlar için bile, Osmanlı Türklerinin askerî kudretini teyit etti. Hıristiyan dünyasını savunanların gözünde, bu fetih Müslüman inancının daha da yayılması yönündeki tedirgin edici ihtimalin ifadesiydi. Yıkılışından önce Bizans toprakları Avrupa ile doğudan amansızca bastıran Türk orduları arasında güven verici bir tampon kuşak sağlamıştı. İstanbul'un Osmanlı denetimine girmesiyle ve İmparatorluğun yeni başkenti haline gelmesiyle birlikte, böyle bir güvenlik ortadan kalktı.

Avrupa genelinde din adamlarının ve kâfir fatihe karşı sert eleştiriler kaleme alan diğer yazarların körüklediği bir korku ve çaresizlik duygusu yankılandı [10]. Venedik dükünü harekete geçirmeye çalışan Yunanlı bilgin Kardinal Bessarion şunu yazdı: "En gaddar barbarların şiddetli saldırıları durdurulamazsa, başka ülkelerin yanı sıra İtalya epeyce tehlikeyle karşı karşıya."[1] Haliyle Osmanlılar Avrupa içlerine ilerlemek için doğudan uzanan kesintisiz ikmal yollarından yararlandı. Bu ilerleyiş yıllarca amansız biçimde sürdü. Sultan I. Süleyman ("Muhteşem") komutasındaki Osmanlı askerleri 1529'da Viyana surlarına ulaştı. I. Süleyman'ın kenti alamamasına karşın, Avrupa'da bu olay, Barbaros Hayreddin Paşa'nın Osmanlı filosunun 1543–44 kışında Toulon Limanında kalışına dair anıyla birlikte, Almanca konuşulan yerlerde *Türkengefahr* olarak bilinen uzun süreli bir Türk korkusunu güçlendirdi.

İstanbul'un düşüşünü izleyen üç gün boyunca, kenti, silahlı direniş göstermesinden dolayı cezalandırmak, ayrıca askerlerin cesaret ve sadakatini ödüllendirmek üzere Osmanlı birliklerinin talanına izin verildi. Ardından II. Mehmed düzeni yeniden sağlamaya çalıştı. 16. yüzyıl tarihçilerinden Makarios Melissenos bunu şöyle aktarır: "Çıkardığı bir fermanla, yakalanmamayı başarmış olan her yaştan sakinlerin kent içinde saklandıkları yerlerden

çıkmaları halinde, serbest kalacaklarını ve hiçbir soruyla karşılaşmayacaklarını duyurdu. Dahası, kuşatma öncesinde kenti terk etmiş olanlara evlerinin ve mülklerinin geri verileceğini bildirdi; döndüklerinde onlara hiçbir şey değişmemiş gibi, mertebelerine ve dinlerine göre davranılacaktı."[2] II. Gennadios Skholarios'u Rum Ortodoks Kilisesi patrikliğine atayan II. Mehmed böylece kadim kilise imtiyazlarını onaylamış oldu. İstanbul'un uluslararası ticaret merkezi rolünü sürdürmesi ve Avrupa'yla bağlarının kesilmemesi için normalleşme hayati önemdeydi.

Bizans İmparatorluğu'nun yıkılışından önce İstanbul'daki Avrupa ticaretine hâkim olan Venedikliler, Osmanlılarla ticari ayrıcalıklar için müzakerede çabuk davranıp eski rakipleri Cenevizlilere karşı avantaj sağladılar. Sonraki yıllarda bazı koloni topraklarını Osmanlılara kaptırmakla birlikte, ticari üstünlüklerini pekiştirdiler. Venedik Senatosu 1463–79 Osmanlı-Venedik Savaşı'nın sona erişini izleyen barış müzakerelerinde padişahın iyi niyetini korumak istediği için, önde gelen bir sanatçının İstanbul'a gönderilmesi isteğine uydu. Böylece o yılın eylül ayında Gentile Bellini, Venedik devletinin bir kültür elçisi olarak oraya gitti. Böyle bir rolü üstlenen ilk kişi o değildi; birkaç yıl önce Napoli Kralı I. Ferrante, padişahın lütfunu kazanma gibi benzer bir çabayla Costanzo da Ferrara'yı (Costanzo di Moysis) İstanbul'a göndermişti. Her iki sanatçı da II. Mehmed'in bronz madalyalarını yaptı; bunlar antik çağdan beri oturmuş teamüllere uygun portrelerdi [12]. Padişahın böyle bir sunuluşta geçmişin büyük hükümdarlarıyla kendisi arasında kurulacak bağlantıların farkında olduğu açıktır. Avrupalılar açısından bu bağlantılar elbette aşikârdı; ama daha da önemlisi, madalyalar, kimliği Osmanlı karşıtı propagandayla çarpıtılmış bir hükümdarın idealize bir timsalini de sağladı. Bellini, İstanbul'da kaldığı sırada kent sakinlerinin bir dizi çizimini de yaptı [11]. Bu eserler Osmanlı dünyasına daha doğru ve daha az şeytanlaştırılmış bir bakışı sundu.



10
*Zincirlenip Esarete Götürülen Hıristiyanlar,* kaynak Bartholomaeo Georgij (Bartolomej Georgijević), *De afflictione tam captiuorum quàm etiam sub Turcæ tributo viuentium Christianorum...,* Anvers, 1544

Avrupa devletleri ve Osmanlı imparatorluğu arasındaki müzakereler ilk başta ziyaretçi heyetlerle yürütüldü. Ancak ticaretin önemi ve ulusal ticari çıkarları koruma gereği zamanla İstanbul'da daimi elçilikler oluşturulmasını getirdi. Bunların ilki Sultan I. Süleyman ile Fransa Kralı I. François arasında bir ticaret antlaşmasına varılmasının ardından 1535'te açıldı. Kapitülasyonlar olarak bilinen ticari ayrıcalıkların kral açısından Fransa'ya sağlayacağı yararlar, en Hıristiyan majeste sıfatıyla kâfirle bağlantıya girmekten kaynaklanan her türlü kaçamak duygusuna çok ağır basmaktaydı. I. Süleyman ise böyle ayrıcalıklar tanımakla, Fransa'yı ortak düşman Avusturya'ya karşı bir ittifaka yöneltmeyi ummaktaydı. İzleyen dönemde Osmanlılar bu tavizleri siyasal araç olarak kullanmada ustalaştı.

Yüzyılın ilerlemesiyle birlikte diğer Avrupa ülkeleri daha sıkı ticari bağlar kurdu. İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth ile Sultan III. Murad arasında 1580'de varılan bir anlaşma, ertesi yıl Doğu Akdeniz Kumpanyası'nın [Levant Kumpanyası] kurulmasını getirdi. Antlaşmayı sabote etmeye yönelik Fransız girişimlerine rağmen, kumpanyanın İstanbul'daki temsilcisi çok geçmeden ticari aracılığın yanı sıra diplomatik görevleri de yerine getirmeye başladı. Ticari ayrıcalıklar tanınan Hollanda 1612'de kendi diplomatik temsilcisini atadı. Cumhuriyetin Osmanlı topraklarındaki ticari varlığı, ilgi alanının Doğu Hint Adaları'na kaydığı 17. yüzyıl ortalarına kadar gelişmeye devam etti. İngilizlerin Doğu Akdeniz'le Avrupa ticaretindeki hâkimiyeti 17. yüzyılın büyük bir bölümünde sürdü, ama yüzyılın sonuna doğru Kral XIV. Louis'nin maliye bakanı Jean-Bap-






11
*Oturan Yeniçeri*, Gentile Bellini, 1479–81, kahverengi dolmakalem

12
Sultan II. Mehmed madalyası, Gentile Bellini, "Magni Sultani Mohameti Imperatoris" yazılı, ikinci baskı, yak. 1580, bronz

tiste Colbert'in sıkı bir kampanyasıyla Fransızlar üstünlüğü yeniden sağladı. Böylece 1789'a varıldığında, Fransızlar Doğu Akdeniz'le Avrupa ticaretinin beşte üçünü denetlerken, İngilizlerin payı beşte bire indi.

Osmanlı topraklarındaki Avrupalı tüccarlar ve kumpanya temsilcileri müstakil topluluklar halinde yaşamaktaydı ve Türklerle doğrudan temasları sınırlıydı. (Ticarette genellikle Rum, Ermeni ya da Yahudi aracılar kullanarak çalışmaları zorunluydu.) Bununla birlikte kendi ülkelerindeki Türk algısını etkilediler. Çoğu eski önyargıları tekrarlasa da, birkaçı böyle görüşlerin değişmesine ufak çapta ve belki de farkında olmadan katkıda bulundu. Örneğin, bazı tüccarlar Osmanlı kıyafetleri edindi ve ara sıra giydi. Avrupa'da bu kostümler *turquerie*'nin önemli bir unsuru olan lüks Doğu'nun kanıtını sundu.

Gerek daimi temsilcilik yapan, gerekse ziyaretçi heyetlerde yer alan diplomatlar, Avrupa'nın Osmanlı dünyasına bakışını da etkiledi. Onların raporları ve seyahat günlükleri ara sıra propagandacılarınkinden daha az bağnaz bir anlatım sundu. İstanbul'da 1554'ten 1562'ye kadar imparatorluk sefiri olarak bulunan Busbecq Senyörü Ogier Ghiselin, Osmanlı askerî ve idari sistemine hayranlığını açıkça belirtti: "Hiç kimse soyundan dolayı ayırt edilmiyor ve herkese üstlendiği görevin ve makamın niteliğine göre saygı gösteriliyor; ... padişah ... serveti ya da içi boş mertebe iddialarını umursamıyor. ... Herkes hak ettiği şekilde ödüllendiriliyor ve makamlara ehliyetli kişiler getiriliyor."[3] Busbecq'in amacı dosdoğru Osmanlı dünyasına övgüler dizmekten ziyade Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'nun soya dayalı sistemini sorgulamak olsa bile, *Türk Mektupları*'ndaki saptamaları özellikle bu eserinin çeşitli dillere çevrilmesi nedeniyle önemliydi.

Busbecq'in İstanbul'daki ikametinin büyük bölümünde, imparator sefaretinin başka bir sakini Veliaht I. Ferdinand'ın oraya gönderdiği Danimarkalı-Alman sanatçı Melchior Lorck'tu. Görevi sırasında bir diplomata bir sanatçının eşlik etmesi fik-

rinin emsali vardı: Pieter Coecke van Aelst 1533'te İstanbul'a başka bir imparatorluk sefiri Cornelis de Schepper'le birlikte gitmişti. Orada bir goblen atölyesince kullanılmak üzere bir dizi resim taslağı hazırladı. Osmanlı dünyasındaki gündelik yaşamı gösteren yedi kompozisyonu dul eşi tarafından 1553'te, Lorck'un İstanbul'a varışından kısa bir süre önce yayımlandı. Lorck da kentin görüntülerini ve sakinlerini kayda geçirmeye koyuldu. I. Süleyman'ın büst boyunda bir portre gravürünü 1562'de yayımladı; bunu 1574'te tam boy bir görüntü izledi [13]. Bunlar İran sefiri İsmail'in "çifte" görüntüleriyle birlikte anında timsalleşti ve çok sayıda kopyaları yapıldı. Lorck tasarladığı çok daha önemli bir Türk yayını için, 1583'teki ölümüne kadar 127 ağaç baskı hazırladı [14]. Bunlar 1619'daki başarısız bir girişimden sonra nihayet 1626'da yayımlandı. Ardından birkaç baskı daha geldi. Sanatçılar ve tasarımcılar yıllarca bu ağaç baskılara sıklıkla başvurdu.

Avrupa'nın Osmanlı dünyasına bakışına önemli bir etkide bulunan başka bir yayın, Nicolas de Nicolay'ın 1568'de Lyon'da yayımlanan *Les Quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales* adlı eseriydi [15]. Fransa Kralı II. Henri'nin coğrafyacısı olan De Nicolay, Aramon Baronu Gabriel de Luetz'in Fransız sefiri olduğu 1551–52'de İstanbul'a gönderildi. Orada kent haritasını çıkarma görevini yerine getirmenin yanı sıra, "olduğu gibi ve gördüğü haliyle, yaradılışa göre portrelerde yansıtmak üzere"[4] kent sakinlerinin eskizlerini yaptı. Resmettiğini ileri sürdüğü konulardan bazılarına erişmesinin mümkün olmamasından dolayı, bu ifadesini sınırlamak gerekir. Ödünç alınan kadın kıyafetleriyle modellik yapmaları için fahişeleri kullanarak, bu mahzurun üstesinden geldi. Fransa'ya dönüşünde çizimlerinin aktarıldığı Léon Davent, kitaba konulacak gravürleri hazırladı. De Nicolay'ın metni eski önyargıların çarpıklığını taşısa da, levhalar ikame modeller kullanılmış olmasına rağmen, önceki çalışmaların hepsine nazaran aslına daha uygundu. Eser hemen başarıya ulaştı ve birkaç yıl içinde Almanca, Flamanca, İtalyanca ve İngilizce baskıları yayımlandı. İçindeki gravürler 1737 gibi geç bir tarihte bile Jacob Folkema tarafından bir kaynak olarak kullanıldı [16–18].



13
*Sultan I. Süleyman*, Melchior Lorck, "Imago vere expressa sulta: Soleim: arte et manu melchi: Lorchs Constantinopoli anno 1559" yazılı, yayın tarihi 1574, gravür



14
*At Üstündeki Yüksek Rütbeli Memur*, Melchior Lorck, monogram imzalı ve 1582 tarihli, ağaç baskı

15
*Türk Hanımefendi*, kaynak Nicolas de Nicolay, *Les Quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1568, gravürü yapan Léon Davent, elle boyama








16 *Yukarıda Ayyaşlar*, kaynak Nicolas de Nicolay, *Les Quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales*, Lyon, 1568, gravürü yapan Léon Davent, elle boyama

17 *Sağda Bayram Kutlamaları*, kaynak Abraham Moubach'ın çevirisiyle Jean-Frédéric Bernard et al., *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde...*, 's Gravenhage, 1738, c. 6, kısım 2, sayfa 252'nin karşısında, gravürü yapan Jacob Folkema, levha 1737 tarihli

*Folkema'nın gravüründe Nicolas de Nicolay'ın "ayyaşlar"ı sağda ön tarafta görülürken, "yeniçeri bölükbaşısı" ortada ellerini ceplerine koymuş halde durur.*

De Nicolay'ın kitabının başarısı kısmen Avrupa'da 16. yüzyılın ikinci yarısında tarihsel ve bölgesel kostümlere dönük bir ilginin ortaya çıkması sayesindeydi. Yayıncılar bu merakı gidermek ve ondan kazanç sağlamak üzere, dünyanın dört bir yanından kostümler gösteren gravür kitapları hazırladılar. Cesare Vecellio'nun 1564'te Venedik'te yayımlanan *Habiti antichi* ... kitabı, bu eserlerin ilk örneklerinden biriydi ve Osmanlı diyarına ayrılmış bir bölüm içermekteydi.[5] Çeşitli kaynaklardan alınan illüstrasyonlar etnografya açısından aslına uygun olmaktan uzaktı; ama bu durum böyle kitapların etkisini sınırlayan bir unsur değildi. Verona doğumlu sanatçı Jacopo Ligozzi, 1580'lerin başlarında Osmanlı imparatorluğundan figürleri konu alan bir dizi suluboya yaparken, Vecellio'nun yayınını ana kaynak olarak kullandı [19, 20]; ikincil başvuru kaynağı ise de Nicolay'ın *Navigations* adlı eseriydi. Ayrıca Vecellio'yu esas alan biraz daha yakın dönemin yayınlarından da yararlandı. Bunlar arasında Hans Weigel'in 1577'de Nürnberg'de, Abraham de Bruyn'un aynı yıl ve Jean-Jacques Boissard'ın 1581'de Köln'de









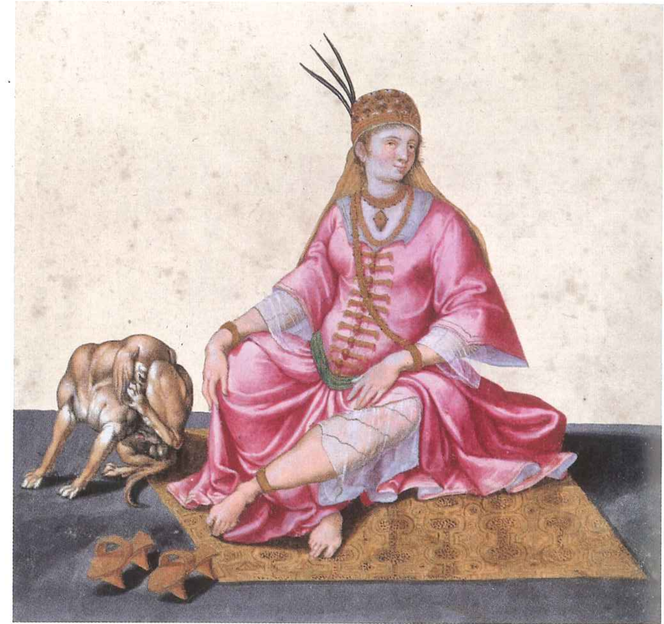
18 *Yukarıda Yeniçeri Bölükbaşısı,* kaynak Nicolas de Nicolay, *Les Quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales,* Lyon, 1568, gravürü yapan Léon Davent, elle boyama

19 *Sağda Padişahın Kapıcı Başısı,* kaynak Cesare Vecellio, *Habiti antichi...,* Venedik, 1564, sayfa 299

20 *En sağda Padişahın Kapıcı Başısı,* Jacopo Ligozzi, 1580'lerin başları, suluboya ve guvaş







21 *Yukarıda solda Türk Hanımefendi*, kaynak Cesare Vecellio, *Habiti antichi...*, Venedik, 1564, sayfa 303

22 *Yukarıda ortada Evdeki Türk Hanımefendi*, kaynak Nicolas de Nicolay, *Le Navigationi et viaggi nella Turchia*, Venedik, 1580, sayfa 184

23 *Yukarıda sağda Evde Oturan Türk Hanımefendi*, Jacopo Ligozzi, 1580'lerin başları, suluboya ve guvaş

yayımladığı baskılar vardı.[6] Avrupa'nın çeşitli kentlerinde basılan ve birbiriyle ilişkili olan bu eserler, hayali bir Osmanlı ikonografisinin kıta genelinde yayılmasını sağladı.

Evde oturan Türk hanımı imgesi bu yayılışın bir örneğidir [21–25]. Vecellio konuyu 1564'te resimledi ve Weigel 1577 tarihli yayınında aynı kompozisyonun bir çeşitlemesine yer verdi. Üç yıl sonra, 1580'de Nicolas de Nicolay'ın *Navigations* adlı kitabının bir Venedik baskısında aynı figür daha değiştirilmiş halde ve ters yönden gösterilmiş olarak karşımıza çıkar. İşin garip tarafı, konunun *Navigations*'ın ilk baskılarında yer almamasıdır. Kısa bir süre sonra Ligozzi esasen Nicolas de Nicolay'a dayanan, ama başta bir köpeğin eklenmesi olmak üzere bazı değişiklikler içeren kendi versiyonunu yaptı. Kutsal Roma-Germen İmparatoru II. Rudolf adına imparatorluk sefiri Bartolomäus Pezzen için 1586-91 arasında hazırlanan ve Osmanlı dünyasını yansıtan Codex Vindobonensis 8626 adlı bir suluboya kitabında, figür daha belirgin bir iç mekânla ve hizmetçiler eşliğinde tekrar karşımıza çıkar. Peter Paul Rubens'in kostüm etütlerini içeren yaklaşık 1610–15 tarihli bir eskiz kitabında, oturan figür bir tabakada De Nicolay ve Vecellio'dan alınma diğer Osmanlı figürleriyle birlikte görülür. 18. yüzyılda bile bağdaş kurma pozunun yankılarına, bunu bazı kadın portrelerinde Doğu egzotizmi izlenimini vermek üzere kullanan Jacques Aved, Antoine de Favray ve Sir Joshua Reynolds gibi sanatçıların eserlerinde rastlanabilir.

Avrupa ülkeleri 16. yüzyılda İstanbul'da daimi diplomatik temsilcilikler kurmaya başlarken, Osmanlılar Avrupa'ya düşük düzeyde elçiler göndermeyi sürdürerek, genellikle Avrupa'yla ilişkileri, İmparatorluğun kalbi İstanbul'daki sefirler aracılığıyla yürütmeyi tercih ettiler. Bâbıâli'nin bir daimi temsilciliği ilk kez Paris'te ancak 1796'da açıldı. Buna bağlı olarak, çok az Avrupalının Türklerle doğrudan teması vardı. Propagandacılar kamuoyunun bu görünmeyen halka bakışını çarpıtmayı başarmakla birlikte, Avrupa'nın Yakındoğu lüks mallarına yönelik köklü arzusunu değiştiremediler. Avrupa'daki popüler Türk algısı güvensizliğe ve korkuya dayanırken, Osmanlı eserlerinin değerli sayılması ve taklit



24
*Bir İç Mekânda Türk Hanımefendiler*, kaynak Codex Vindobonensis 8626, atfedilen kişi Heinrich Hendrowski, 1586–91, suluboya ve guvaş



25
Türk figür etütleri (detay), Peter Paul Rubens, yak. 1610–15, kahverengi dolmakalem





26 *Karşı sayfada* Boşluklu kadifeden ve metal iplikten dokuma, Osmanlı, 16. yüzyıl sonları

27 *Somerset Konağı Konferansı*, 1604, sanatçısı bilinmiyor, 1604, tuval üzerine yağlıboya

*Masayı küçük Holbein deseni işlenmiş bir halı kaplıyor. Eserlerinde halıları resmeden Hans Holbein ve Lorenzo Lotto gibi bazı Avrupalı ressamların adları belli halı desenleriyle bağlantılı hale gelmiştir.*

edilmesi garip bir ironidir; buna karşılık korkunun yerini hayranlığa bıraktığı 18. yüzyılda Osmanlı sanatı ve sanat nesneleri *turquerie*'leri canlandıranlar tarafından genellikle gözardı edildi.

Erken modern çağın Avrupa ülkeleri Bursa'da ve Yakındoğu'nun diğer kentlerinde üretilen şatafatlı damaskoları ve kadifeleri hem seküler kıyafetlerde, hem de kilise cüppelerinde kullanmaktaydı [26]. Bunlar öylesine büyük rağbet gördü ki, Venedik, Floransa ve Lucca'daki dokumacılar üretimi taklit edip Avrupa pazarına uyarlamaya yöneldi. Cenova ve Venedik 16. yüzyılda Osmanlı pazarında da revaç bulan Türk tarzı kadife ve brokarın başlıca dokuma merkezleri haline geldi. Yakındoğu halıları aynı ölçüde beğeni ve takdir gördüğü için, bir yer örtüsü olarak kullanılmak yerine, masalara serilirdi ya da dekorasyon olarak duvara asılırdı. Avrupalı sanatçılar, 14. yüzyıldan itibaren ithal halılar üstünde duran Meryem ve Çocuk resimleri yapmaya başladı. Halıların canlı renkleri ve girişik desenleri bu kompozisyonlarda önemli bir dekoratif unsura dönüşürken, maddi değerleri de manevi dünyanın zenginlikleri için bir analoji sağladı. Kuzey Avrupa'da 15. yüzyılın sonuna doğru Hans Memling bir Doğu halısı üstündeki tahta oturmuş Meryem ve Çocuk tasvirini yaptı; İtalya'da aynı tarihte Gentile Bellini bu konuyu tasvir ederken, bir Batı Anadolu seccadesine yer verdi.[7] Doğu halıları başta Genç Hans Holbein'in portreleri olmak üzere seküler tablolarda da kullanıldı. Bu rağbet 17. yüzyılın başlarına kadar sürdü: İngiltere ve İspanya arasında barış antlaşmasına varılmasını sağlayan 1604 Somerset Konağı Konferansı'nın anısına, adı bilinmeyen bir sanatçının yaptığı tabloda masa üstüne serili Uşak halısı bariz bir unsurdur [27].

Yakındoğu tasarımının dekorasyon dağarcığı, özellikle de arabesk Avrupa'yı büyüledi. Francesco di Pellegrino'nun 1530'da yayımladığı *La fleur de la science de pourtraicture* gibi desen kitapları bu konuda örnekler sağladı. Uyarlama sürecinde orijinallerin altlı üstlü dokunmuş hat izlenimi gibi bazı karışık unsurları ara sıra atlanarak, daha iki boyutlu



28
Girolamo da Mula'nın San Marco temsilciliğine atanmasına dair belgenin cildi, Venedik, 1572, lakeli ve yaldızlı deri

*Aziz Markos'un aslan amblemini temsil eden orta madalyon Doğu arabeskleriyle çevrilidir. Sırt kısmı Avrupai biçime uygun olarak yuvarlaktır.*

bir desen yeğ tutuldu. Ayrıca bu Batılılaştırılmış yorumlara zamanla grotesk motifler konuldu. Dokuma tasarımına, metal ve deri işlerine arabesk katıldı. 16. yüzyıl ortalarından itibaren yaklaşık elli yıl boyunca birçok Avrupa cildinin dekorasyonu Yakındoğu prototiplerini andıracak biçimdeydi. En gözde desen, köşelerde çeyrek madalyonların bulunduğu süslü bordür panolarıyla çevrili batık bir orta motiften oluşmaktaydı. Venedik bu üretimin merkeziydi [28]. Avrupa ciltçiliği üzerindeki Osmanlı etkisiyle eşzamanlı olarak, ebrulu kâğıda dönük bir ilgi de gelişti. Ortaya çıktığı Osmanlı topraklarında bu teknik minyatür çerçeveleri için kullanılmaktaydı. Ebrulu kâğıt, 16. yüzyılın sonuna doğru Avrupa'ya ithal edilmeye ve kitapların kapak içi sayfalarında kullanılmaya başladı; Avrupalılar bir yüzyıl sonra bu teknikte ustalaştı ve izleyen dönemde ebrulu kâğıt ciltçilikte önemli bir unsur olarak kaldı.

Avrupa'da korku uyandıran şey Osmanlıların görünüşteki yenilmezliğinin acımasız vahşet yönündeki bir şöhretle bir araya gelişiydi. Bununla birlikte bazı yorumcular bu şöhrete yol açan uygulamalara hayranlık duymaktan kendilerini alamadılar. İtalyan piskopos, hekim ve tarihçi Paolo Giovio 1539'da şu saptamada bulundu: "Onların askerî disiplininde antik Yunanlıları ve Romalıları kolayca aşacak adalet ve sertlik var."[8] Osmanlılarla başa çıkılamayacağı inancını sarsan ilk önemli olay 7 Ekim 1571'de Patras Körfezi'nde geçen İnebahtı Muharebesi oldu. Kıbrıs'ta kuşatma altındaki Venedik kolonisi Magosa'yı kurtarmak üzere toplanan ve Avusturyalı Don Juan'ın komuta ettiği Kutsal Birlik kuvvetleri Osmanlı filosunu küçük düşürücü bir yenilgiye uğrattı. Osmanlı donanmasının hızla yeniden kurulmasına ve Venediklilerin iki yıl içinde Kıbrıs'ı bırakmaya mecbur kalmasına karşın, İnebahtı zaferi en başta Tiziano ve Veronese tarafından olmak üzere resimde, şiirde ve nesirde işlenerek efsaneleşti.

İnebahtı Muharebesi'ni izleyen yüz yılı aşkın bir süre boyunca Osmanlı imparatorluğu ile Avrupa arasındaki stratejik kilitlenme çözülmedi. Türkler Karadeniz ve İran gibi başka yerlerle meşguldü; Osmanlı



29
*Viyana'nın Kurtarılışı, 12 Eylül 1683*, Franz Geffels, yak. 1688, tuval üzerine yağlıboya

ve Habsburg sınırları boyunca aralıklı çarpışmalar statükoyu sarsacak hiçbir sonuç vermedi. Ancak bu durum 1683'te, Sadrazam Kara Mustafa Paşa'nın daha önce Sultan I. Süleyman'ın başaramadığı şeye, yani Viyana'yı ele geçirmeye girişmesiyle değişti. Sadrazamın emelleri büyüktü, ama yetenekleri bu tasarıya pek uygun değildi. Dahası, aradan geçen yıllarda teknoloji ve taktik alanlarındaki ilerlemelerle Avrupa'da savaşın yapısı değişime uğramıştı. Osmanlıların geçmişte çok işe yaramış olan ve hareketliliğin yanı sıra kararlılığa dayanan eski muharebe tarzına inancında ise bir değişiklik yoktu. Temmuz ortalarına doğru Osmanlı kuvvetleri kentin etrafındaki kazıklı çitlere ulaşarak saldırıya başladı. Avrupa genelinde Türklerin Viyana'yı işgal edeceği korkusu bir yardım kuvveti oluşturulmasına, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu ve Kutsal Birlik arasında bir ittifaka yol açtı. Bu ittifak 12 Eylül'deki bir saldırıyla Osmanlı ordusunu yenmeyi başardı; dağılan kuvvetler ordugâhı terk edip kaçtı. Sadrazam Kara Mustafa Paşa başarısızlığından dolayı idam edildi.

Galipler Osmanlıların geride bıraktığı çadırlı kent karşısında hayrete düştü. Ordugâh bizzat çadırlardan dokumalara, zırhlara ve sefer teçhizatına kadar uzanan zengin bir ganimet sundu; bunlar dönüm noktası niteliğindeki olayın hatıraları olarak paylaşılıp Avrupa'nın dört bir yanına gönderildi. *Türkenbeute* olarak anılan bu savaş ganimeti düşmanın askerî gücünü gözler önüne sermenin yanı sıra, Osmanlı ihtişamının ve şatafatının kanıtlarını da sundu. Bu şaşaa sadrazamın padişah temsilcisi konumunu simgeleyecek şekilde bir saray gibi döşenmiş çadır topluluğunda en bariz düzeydeydi. Avrupa'nın Türklere bakışında daha tehditkâr yöndeki eski izlenimi zamanla ortadan kaldıran şey Osmanlı dünyasının bu lüks yanıydı.

Osmanlıların Viyana önlerinde püskürtülmesinden sonra, zafer kazanmış havaya giren Habsburglar düşmanın askerî dağınıklıktan yararlanıp güneydoğu yönünde Macaristan içlerine ilerledi. Baden-Baden Markisi Louis "Türkenlouis" ve Savoie Prensi Eugène gibi bir dizi seçkin liderin ortaya çıkışı, seferle-



30
*Lorraine Dükü V. Charles Viyana Kuşatması'nda, 12 Eylül 1683* (detay), Jean-Baptiste Martin'in tablosundan, Lorraine Düklüğü İmalathanesi tarafından dokunan goblen, La Malgrange, Nancy, 1724, yün ve ipek

*1724 tarihli bu goblen* Victoires de Charles V *dizisi için 1710-18 arasında dokunan, ama 1719'daki yangında yok olan önceki bir versiyonun yerini aldı.*

rin başarıya ulaşmasına büyük katkıda bulundu. Büyük Türk Savaşı'nı sona erdiren 1699'daki Karlofça Antlaşması uyarınca Osmanlılar toprak kaybına uğradı: Transilvanya [Erdel] dahil Macaristan'ın büyük bölümü Avusturya'ya geçerken, Polonyalılar Podolya'yı, Ruslar Azak Limanı'nı ve Venedikliler Dalmaçya'nın büyük bölümünü elde etti. Avrupa devletleri arasındaki kavgalar ve bölünmelerin daha az olması halinde, Türk kayıpları daha da büyüyebilirdi; aslına bakılırsa bıraktıkları yerler İmparatorluğun bazı uç Avrupa eyaletleriyle sınırlıydı.

Osmanlı ve Habsburg İmparatorlukları arasındaki sınır 18. yüzyıl boyunca değişip durdu; Avusturya 1718'deki Pasarofça Antlaşması'yla aldığı Belgrad'ı 1739'da Osmanlılara geri verdi. Viyana'nın artık sınırın bir hayli uzağında olmasına karşın, Osmanlılardan ve Tatarlardan gelecek saldırılardan korkmaya devam eden Avusturya tahkimatlara yoğun harcama yaptı. Osmanlı imparatorluğu bir ölçüde canlanmakla birlikte, yayılmacı devletten idari devlete doğru bir değişim sürecine girdi. Muhtemelen daha o zaman görülebilse de, güç dengesinde Avrupa lehine bir tedrici kayış yüzyılın sonuna doğru ortaya çıktı.

1683'teki Viyana Kuşatması'nın ardından Türklerin sunuluşunda kesinlikle bir değişimin görülmesi, Avrupa'nın eski hasmı karşısında artan özgüven duygusunun işaretiydi. Olaydan hemen sonra, ittifak kuvvetlerinin kent dışındaki Türk ordugâhını ele geçirişini tasvir eden bir dizi tablo yapıldı [29]. Bu eserler çoğu kez bir fantezi unsuru barındırmakla birlikte, sonraki bazı tasvirlerden daha ölçülüydü. 18. yüzyıl başlarında Lorraine Dükü Leopold, babası V. Charles'ın Türklere karşı zaferlerini yücelten on dokuz goblenlik bir dizi sipariş etti [30]. La Malgrange'daki (Nancy) Lorraine Düklüğü İmalathanesi tarafından dokunan goblenler, V. Charles'ın yaptırdığı ya da onayladığı tablolara dayalıydı. Ancak orijinal kompozisyonlar hem görsel anlatıyı zenginleştirmek, hem de V. Charles'ın her zaman odakta yer almasını sağlamak amacıyla değiştirildi: Sonraki kuşaklar için tarihi arındırma sanatıydı bu. Türkler ve Avrupalılar arasında çarpışma (Avrupalıların üstün gelişi) konusu daha genel düzeyde de



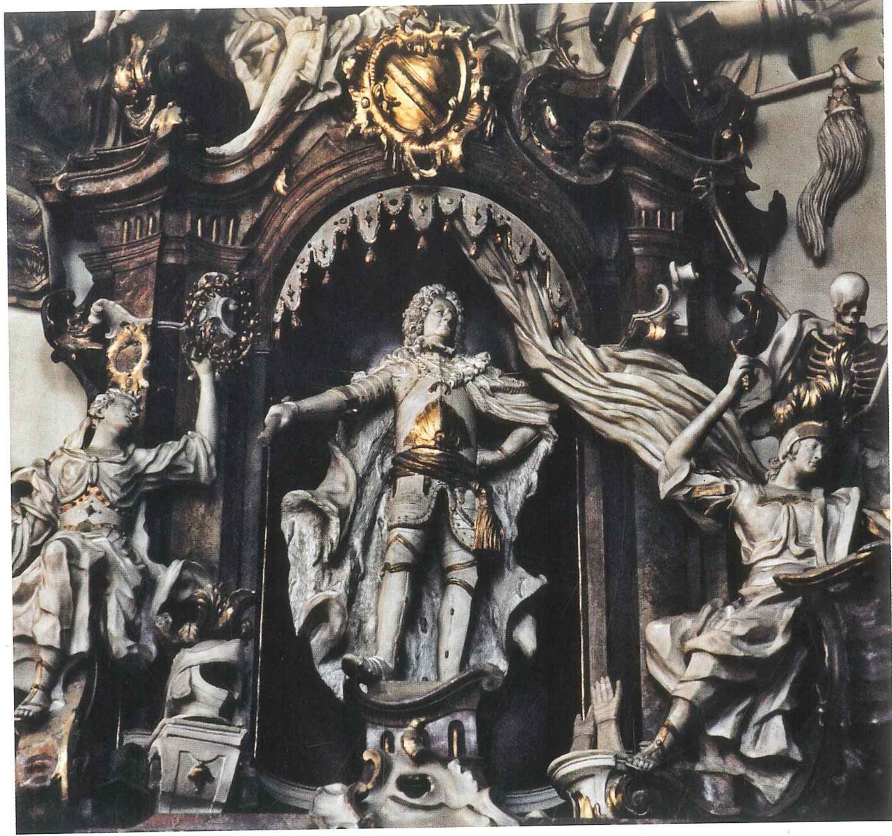
31
Savoie Prensi Eugène'in yatağı, imalatçı büyük olasılıkla Meinrad Guggenbichler, yak. 1712, boyalı ve yaldızlı ahşap

gittikçe rağbet kazandı ve çeşitli mecralarda yer aldı. Johann Eissler'in Nürnberg'de 17. yüzyıl sonlarında yaptığı bir maşrapa kabına, muhtemelen Johann Michael Hornung böyle bir çarpışma sahnesini fildişi oymayla işledi [32].

Bozguna uğrayan Türk konusunun belki de en dramatik dışavurumu, 18. yüzyıl başında Eugène de Savoie için yapılan ve Avusturya'nın St Florian kasabasındaki Augustiner Chorherrenstift'te bulunan bir yataktır [31]. Prensin Osmanlılara karşı zaferlerini anmaya yönelik zengin oymalı, yaldızlı ve boyalı yatakta, esir alınmış iki Türk biçimindeki yatak direkleriyle birlikte çeşitli savaş hatıraları yer alır. İkonografi yine prensi yüceltmeye dönük bitişikteki mermer salonu süsleyen fresklerdekini yansıtır. Eugène'in kuzeni Baden-Baden Markisi Louis'nin Avrupa'yı Türklere karşı savunmadaki rolü Baden-Baden'deki Stiftskirche'te bulunan 1754'te tamamlanan cenaze anıtında açıkça ifade edilir [33]. Rastatt Şatosu'nda Louis'nin seferleri sırasında topladığı Türk silahları, dokumaları ve başka eşyalardan oluşan geniş koleksiyonu için yaptırdığı *Türc-*



32
Maşrapa, fildişi oymayı yapan muhtemelen Johann Michael Hornung, altlık kabını yapan Johann Eissler, Schwäbisch Hall ve Nürnberg, 17. yüzyıl sonları, fildişi ve yaldızlı gümüş






*kische Cammer* (Türk Odası), meslek hayatının alternatif bir anılışını temsil eder. "Türkenlouis" lakabı göz önünde tutulduğunda, Markinin Türk kıyafeti giymiş halde resmedilmesinin de uygun olduğu söylenebilir [35].

Fransa'nın İstanbul'da bir daimi elçilik açtığı 1535'ten 17. yüzyıl ortalarına kadar, Osmanlılar Paris'e bir düzine geçici heyet gönderdi. Kısmen 1663–64 Avusturya-Osmanlı çatışması sırasındaki Fransız diplomatik faaliyetinin bir devamı olarak, 1669'da İstanbul'dan başka bir heyet yola çıkarıldı. Heyetin başındaki Süleyman Ağa Müteferrika daha yüksek sefirlik mertebesi yerine sadece elçi konumunu taşımasına karşın, XIV. Louis tarafından büyük debdebeyle karşılandı [34]. Kral bu buluşma vesilesiyle "elmaslarla kaplı" bir kıyafet giyerken,[9] Süleyman Ağa'nın üstünde sadece bir "kırmızı sof kaftan"[10] vardı. Karşılamanın ihtişamına rağmen, Osmanlı elçi hafife alınmış gibi davrandı ve bu tepki kralın hoşuna gitmedi. Genelde ziyaret diplomatik bir başarı getirmedi ama iki cephede etkili olduğu







36 *Karşı sayfada Jean de Thévenot*, Philippe de Champaigne, yak. 1660–63, tuval üzerine yağlıboya

De Thévenot seyyahlık konumunun bir özelliği olarak Doğu kıyafeti içinde.

37 *Yukarıda Kahve, Çay ve Çikolata*, kaynak Philippe-Sylvestre Dufour, *Traitez nouveaux & curieux du café, du thé et du chocolate*, Lahey, 1685, ön sayfa

ortaya çıktı. XIV. Louis'nin gücenikliği Türk göreneğinin kibarca şakaya vurularak işleneceği bir gösteri isteğine dönüştü. Böylece Molière'in *Kibarlık Budalası* adlı *comédie-ballet*'si ortaya çıktı ve ilk kez Ekim 1670'te Chambord Şatosu'nda saray maiyeti önünde sahneye konuldu. Başından itibaren hoş karşılanan oyun, egzotik şeylerle eğlenmeye ve keyif almaya ağırlık verişiyle, *turquerie*'nin sonraki tezahürlerinin bir habercisi oldu.

Süleyman Ağa'nın ziyaretinin diğer dikkate değer sonucu kahve içme alışkanlığının Paris'e girişiydi. Kahve pişirme ve içme donanımıyla birlikte kahve çekirdekleri Fransa'da ilk kez 1644'te Marsilya'da görülmüştü; bunları getiren kişi İstanbul'daki Fransız sefiri Jean de La Haye'e eşlik eden Pierre de La Roque'tu. Birkaç yıl sonra, 1657'de, büyük seyyah Jean de Thévenot da Paris'e bazı kahve çekirdekleriyle döndü. Ama her ikisinde de bir içecek olarak pek ilgi gösterilmedi [36]. Osmanlı elçisinin geçici ikametinde ise öyle olmadı; "güzel Türk kostümleri içindeki genç ve yakışıklı kölelerin hanımlara yaldız püsküllü küçük damasko peçeteler vermesi ve Japon porseleninden fincanlarda kahve ikram etmesi"[11] dikkati çekti. Evde ve dışarıda içilebilen kahve hızla moda bir içeceğe dönüştü. Paris'in ilk kahvehanesi 1672'de Saint-Germain'de açıldı ve bunu kısa bir süre sonra diğerleri izledi.

Kahve risalelere de konu oldu. Örneğin, Philippe Sylvestre Dufour'un ilk kez 1671'de Lyon'da yayımlanan *De l'usage du caphe, du thé, et du chocolate* kısa sürede İngilizce ve Almancaya çevrildi. Nicolas de Blégny'nin *Le bon usage du thé, du caffé, et du chocolat* risalesi 1687'de Paris ve Lyon'da yayımlandı. Kaynağının Etiyopya ve Yemen olduğunun sonradan saptanmasına karşın, Avrupa'ya Türkiye'den gelmesi nedeniyle kahve bir Türk içeceği sayıldı. Dufour'un Lahey'de 1685'te *Traitez nouveaux & curieux du café, du thé et du chocolate* adıyla yayımlanan kitabının epeyce genişletilmiş bir baskısının ön sayfasında üç figür görülür: Kahve fincanıyla bir Türk, çay kâsesiyle bir Çinli ve çikolata kâsesiyle bir Amerika Yerlisi [37]. Kahve içmenin moda statüsü ve uyandırdığı sosyal çağrışımlar Avrupa'da Osmanlı dünyasına daha hayırhah bir ışık tutulmasını sağ-



38
*Türk Sultanı*, kaynak Georges de La Chapelle, *Recueil de divers portraits des principales dames de la Porte du Grand Turc*, Paris, 1648, levha 1

ladı. İçecek çok geçmeden o dünyanın bir özelliği olarak görüldü.

17. yüzyılın ikinci yarısında Doğu Akdeniz üzerine yayımlanan kitapların sayısı artarak, zaten hatırı sayılır olan bir listeyi genişletti. Bunlardan bazıları önceki yazılara dayanırken, diğerleri doğrudan gözlemle elde edilmiş daha doğru bilgiler içermekteydi. Sir Paul Rycaut'un ilk kez 1666'da yayımlanan *The Present State of the Ottoman Empire* kitabı ikinci türden bir örnekti. Bâbıâli nezdindeki İngiliz sefiri Winchilsea 3. Kontu Heneage Finch'in özel kâtibi olan Rycaut, Osmanlı bürokrasisi içinde kurduğu irtibatlar sayesinde daha fazla bilgiyle yazma olanağını buldu. Bununla birlikte eski yayınlardan da yararlandı ve vardığı sonuç Doğu despotizminin sıkıntılarıyla tezat içindeki İngiliz özgürlüğünün erdemlerine bir methiye oldu. Kitap çok tutuldu ve daha sonra Fransızca, Almanca, Lehçe gibi çeşitli dillere çevrildi.

Diplomatların anlatımlarının yanı sıra, seyyahların yazıları da Osmanlı dünyasına ilişkin bilinci yükseltti. Bunlar arasında Jean de Thévenot'nun *Relation d'un voyage fait au Levant* (1665), *Reizen van Cornelis de Bruyn (de Bruijn) door de vermaardste deelen van Klein Asia* (1698), Aubry de La Mot[t]raye'in 17. yüzyıl sonundaki bir seyahatini aktaran *Travels through Europe, Asia, and into part of Africa* (ilk yayımlanışı 1723) kitapları öne çıkar. Kitap metinlerine gravürler eşlik etti; örneğin, La Mottraye'in eserindeki bazı levhalar William Hogarth'a aitti. Georges de La Chapelle'in İstanbul'da Jean de La Haye'le birlikte kalırken yaptığı çizimlere dayanan *Recueil de divers portraits des principales dames de la Porte du Grand Turc*'u gibi diğer kitaplar tamamen illüstrasyonlara yönelikti. 1648'de yayımlanan bu eser hem biçim hem de fanteziye eğilim açısından yerleşik kostüm kitabı türünün bir devamıydı. Bir Türk sultanını gösteren levha bunun kanıtıdır [38]. De La Chapelle hiçbir Avrupalı erkeğin görmeyeceği sultanı arkada bir İstanbul görüntüsüyle, asla yaşayamamış olacağı bir serbestlikle ortalıkta peçesiz yürürken sunar. Sultanın tahrik edici pozu Nicolas de Nicolay'ın fahişeleri model olarak kullanma örneğinin izlenmiş olabileceğini akla getirir. Böyle

39 *Karşı sayfada Türk Rakkase*, sanatçısı bilinmiyor, Georges de La Chapelle'in çiziminden, 1680'lerin başları, tuval üzerine yağlıboya






40
*Arlequin Hulla*, kaynak Alain René Le Sage ve Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la foire, Amsterdam*, 1723, c. 2, oyun ön sayfası

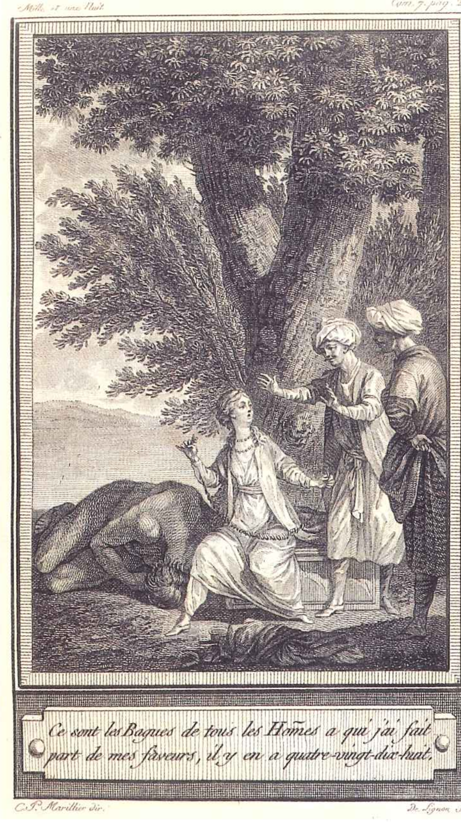
bir tercih Avrupa'nın *turquerie* dünyasını da kapsayan hayali Doğu'sunun gittikçe bariz bir unsuruna dönüşecek olan gizli bir erotik etkiye katkıda bulunmuş olabilir. Bu imgelerin etkili olması şaşırtıcı değildir; sözgelimi, 1680'lerin başlarında ismi bilinmeyen bir Sloven sanatçının Osmanlı konularını işleyen bir dizi tablosunda bir kaynak olarak kullanıldığını görmekteyiz [39].

Colbert'in Türk, Arapça ve Farsça öğrenmeyi teşvik etme tasarısı, Doğu Akdeniz'le Avrupa ticaretinde Fransız üstünlüğünü yeniden sağlama planıyla bağlantılıydı. İlk başta öğrenciler Fransisken keşişlerden ders almak üzere doğrudan İstanbul'a ya da İzmir'e gönderildi. Ardından 1669'da Paris'te École des Jeunes des langues adıyla resmî bir dil okulu kuruldu. Orayı bitiren öğrenciler Fransa'nın diplomatik ve ticari çıkarlarına hizmet etmek üzere tercümanlık yapmaya artık hazırdı. Böylece Yakındoğu edebiyatıyla ilgilenerek çeviriler yapmaları, Avrupalı okurların önüne yeni dünyaları açtı. Bir saray tercümanının oğlu ve Colbert'in açtığı okulun mezunu olan François Pétis de La Croix bu ikili rolü yerine getirenlerden biriydi. Eğitimi ve sonraki tercümanlık kariyeri sırasında çok dolaşması, gittiği her yerde edebi malzemeler toplamasını sağladı. 1707'de *Contes turcs*'u yayımladı; bunu üç yıl sonra Derviş Moklas'ın eserinin bir çevirisi olduğunu ileri sürdüğü, ama aslında büyük bir bölümü kendi hayal ürünü olan *Mille et un jours*'un beş cildinin ilki izledi. Onu böyle bir kitap yayımlamaya yönelten, Antoine Galland'ın ilk iki cildi 1704'te çıkan *Mille et une nuits* adlı Yakındoğu masalları derlemesi çevirisinin beklenmedik başarıya ulaşmasıydı.

Antoine Galland bir dil okulu öğrencisi olmamasına karşın, 1670-79 arasında İstanbul'daki Fransız sefiri olan Nointel Markisi Charles-François Ollier'nin yanında kâtiplik yapmıştı. Yakındoğu'da kaldığı on beş yılda Fransız Doğu Akdeniz Kumpanyası'nda çalışırken, XIV. Louis için yazmalar ve madalyonlar topladı. Galland'ın Doğu konuları üzerine çok sayıda yayımlayan eserlerinden en çok bilineni *Mille et une nuits*, garip bir cilveyle bilgin-




41
Arap masalları için illüstrasyon, kaynak *Le Cabinet des fées*, Amsterdam/Cenevre, 1785–89, c. 7, sayfa 29'un karşısında




42
203. Gece masalı için illüstrasyon, kaynak Le *Cabinet des fées*, Amsterdam/Cenevre, 1785–89, c. 9, sayfa 28'in karşısında

liğini en az yansıtan örnekti. Ona göre, bu kitabın başarısı "insanın eğlenceli olan şeye, çok az olsa bile bir nebze çaba gerektiren şeyden daha fazla ilgi duyması"[12] sayesindeydi. Galland çevirisinde özgün Arapça konuşma dilini inceltti ve Fransız okurların hoşuna gidecek *contes agréables* [uygun hikâyeler] sunmak üzere müstehcen pasajlardan bazılarını sansür etti. Bu masallar daha sonra yazarlarca şatafatın bir eşanlamlısı olarak kullanıldı. Oberkirch Baronesi anılarında ismini vermediği bir düşesin *fille de l'opéra* [opera yıldızı] Matmazel Dervieux'nun özel odasına tepkisini şöyle aktarır: "Bu çok aşırı, her türlü hayal gücünü aşıyor; dengine ancak *Bin Bir Gece Masalları*'nda rastlanabilir!"[13]

Galland'ın ve Pétis de La Croix'nın kafalarda çağrıştırdığı Doğu despotlarına ve ayartıcı kadınlara özgü fantastik dünya kısa sürede zengin bir ilham kaynağı sağladı. Örneğin, yirmi birinci günün masalı Alain-René Le Sage ve Jacques-Philippe d'Orneval'in ilk kez Temmuz 1716'da Saint-Laurent panayırında sahnelenen *Arlequin Hulla, ou, La Femme repudiée* adlı tek perdelik farsının temelini oluşturdu [40]. 18. yüzyıl Fransasında sıkça görüldüğü üzere, başarı parodiyi özendirdi: Antoine Hamilton ve Claude-Prosper Jolyot de Crébillon bu masalları hafife alan yazarlar arasındaydı. Hikâyelerin etkisi başka dillere çevrilmeleriyle birlikte daha da yayıldı ve bazıları evrensel peri masalları edebiyatı içine alındı. *Cabinet des fées, ou, Collection choisie des contes des fées, et autre contes merveilleux* 1785-89 arasında Amsterdam ve Cenevre'de yayımlandığında, masalların üçte birinin kaynağı Yakındoğu ya da daha ötesiydi. İncelikle çevrilen metinlere uygun olarak, kitaplardaki illüstrasyonlar da bu büyülü diyarların görsel dengini sağladı [41, 42]. *Turquerie* bağlamında, masalların Irak, İran ya da Hindistan gibi değişik kaynaklardan gelmesinin önemi yoktu. Çoğu Avrupalının gözünde Doğu sınırları belirsiz bir yerdi. Masallarda anlatılan ortamın Osmanlı dünyası olarak hayal edilen şeye uygun düşmesi yeterliydi. Bu bir yana bırakılırsa, masallar Akıl Çağı'nın sıkı kurallarına eğlendirici bir tezat sundu.



# 2
# 18. Yüzyıldaki Bağlantılar

Osmanlılar, 1699'daki Karlofça Antlaşması'nın ardından Avrupa'ya daha sıklıkla elçi heyetleri göndermeye başladı. Siyasal konularla uğraşmanın yanı sıra Avrupa'yı daha iyi anlamanın bir aracı olarak kullanılmalarıyla birlikte bu elçiliklerin önemi arttı. Üstlenilen rolün mektup götürme ve getirmenin ötesinde becerikli bir diplomatlığı gerektirmesi nedeniyle elçi seçimi daha dikkatle gözetildi. Sefirlere eşlik eden kalabalık heyetler, onları seyredecek herkese padişahın gücünü iletmeye yönelikti.

Habsburgların ve Venedik Cumhuriyeti'nin Osmanlılara karşı yürüttüğü savaşların sona ermesini sağlayan Pasarofça Antlaşması'nın imzalanmasından bir yıl sonra, 1719'da sefir teatisi çerçevesinde İbrahim Paşa Viyana'ya gönderildi; Avusturya'nın barış görüşmelerindeki baş müzakerecisi Kont Damian Hugo von Virmont da İstanbul'a gitti. Çifte elçilik geniş ilgi uyandırdı ve buna bağlı olaylar Gerard von den Driesch'in 1723'te yayımlanan gravürlü bir kitabında aktarıldı. İbrahim Paşa'nın rolünü anladığı açıktı. Prusyalı diplomat Baron Karl Ludwig von Pöllnitz bazı dostlarıyla sefiri ziyareti üzerine şunu yazdı: "Bizi çok büyük kibarlıkla karşıladı, kahve ve tatlılar ikram etti. Bu aperatifi alırken içine şöyle bir göz attığım çadır sahiden görkemliydi ve gördüklerimin en büyüğüydü".[1] Birkaç gün sonra von Pöllnitz "sefirin büyük merasimle" Viyana'ya girdiğini aktardı.[2] İbrahim Paşa yine 1719'da Eugène de Savoie'yi Yukarı Belvedere'de ziyaret etti; Salomon Kleiner'in bu olayı konu alan çizimi daha sonra Jacob Gottlieb Thelott tarafından gravüre dönüştürüldü [44]. Böyle barışçıl faaliyetlerin kırk yıldan az bir süre önce Osmanlılarca kuşatılmış bir kentte geçmesi, durumun ne kadar değiştiğinin göstergesiydi. Dahası, Avusturya'nın son barış antlaşmasıyla elde ettiği kazanımların bir işareti olarak, İstanbul'da von Virmont'a Sultan III. Ahmed'in huzuruna çıktığında Avrupa elbiseleri üzerine bir kaftan giymesi şart koşulmadı; diğer sefirlere tanınmayan bir ayrıcalıktı bu.

Bâbıâli'nin Avrupa'yla bağlantılara yaklaşımındaki değişim, Paris'e 1721'de ve 1742'de gönderilen

43 *Karşı sayfada Vergennes Kontu Charles Gravier*, Antoine de Favray, 1766, tuval üzerine yağlıboya

elçi heyetlerinde açıkça görülür. İlk heyetin başındaki Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin atanışı bu değişimin bir yansımasıdır. Mehmed Efendi bir asker ailesindendi ve ilk başta Yeniçeri Ocağı'na girmişti. Daha sonra meslek değiştirip maliyeye yöneldi ve saray baş muhasebecisi oldu. O sırada İstanbul'daki Fransız sefiri olan Bonnac Markisi Jean-Louis d'Usson, bağlı olduğu dışişleri bakanlığına Mehmed Efendi'nin "devlet işlerine alışkın, yabancılar hakkında biraz bilgili, ... görgüsünü sohbetiyle açıkça gösteren bir adam" olduğunu bildirdi.[3] Çoğu kılıç erbabı olan önceki Osmanlı elçilerinden farklı yanı bir kalem erbabı olmasıydı; bu daha sonra Bâbıâli diplomatlarında tercih edilen mesleki geçmiş olacaktı.

1721 Paris elçi ziyaretinin görünüşteki sebebi Kudüs'teki Kutsal Kabir'in restorasyonu meselesiydi; ancak Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa yazılı talimatında Mehmed Efendi'den "medeniyet ve maarif vasıtalarını etraflıca tahkik etmesini" ve padişaha "içlerinde tatbike uygun olanları arz etmesini" de istemişti.[4] Mehmed Efendi bu talimatı yerine getirmek için günlerce okulları, imalathaneleri ve atölyeleri gezdi, ayrıca operalara ve balelere gitti. Elçi ve maiyeti bu işi yaparken, meraklı birçok Fransız vatandaşınca görülüp izlendi. Toulouse'dan geçerken karşılaştıkları manzara Mehmed Efendi'ye ilginç geldi. "İnsanların bizi görme arzusu öylesine büyüktü ki, bizi seyretmek için dört ya da beş saat mesafeden nehir kenarına geliyorlardı."[5] Paris'te halkın merakı hiç yatışmadı: "Bizi bilhassa yemek yerken seyretmek istiyorlardı, ... her zaman karşı koyamıyorduk; ... böyle bir davranışa alışkın olmadığımızdan, bu durum bizi ziyadesiyle rahatsız etti."[6] Mehmed Efendi'nin velveleyle başa çıkabilmesi diplomatik becerilerinin kanıtıdır. Hal ve tavrı yaygın takdir topladı. Orléans Düşesi Elisabeth-Charlotte, Prusya Kraliçesi Sophia Dorothea'ya, "Buradaki Türk sefirin davranışına bakılırsa, görgünün Fransa sarayını terk edip Türkiye'ye gittiği kanısındayım."[7] diye yazdı. Aynı muhatabına önceki bir mektubunda şöyle bir gözlemde bulunmuştu: "Hanımlar onun [Mehmed Efendi] gözüne girmeye çalışıyor; çok kibar biri ve onları reçel, kahve ve şerbet ikramıyla şımartıyor."[8] Düşesin temasa girdiği kişilerden biri olması itibariyle, Mehmed Efendi'nin daha önce Türkler hakkında oluşan fikrin değişmesine katkıda bulunduğuna hiç kuşku yoktur. Kişinin görgüsünü Fransız diye nitelendirmekten daha büyük iltifat olamazdı. Süleyman Ağa elli yıl kadar önce böyle bir övgüyü hiç almamıştı. Bu insanlardaki algı değişikliği anlamlıdır, çünkü geçmişte *turquerie*'den keyif alan aynı çevreydi. Mehmed Efendi'nin 1721'deki elçi heyetinde kâtip olan ve yirmi yıl sonra Paris'e sefir olarak dönen oğlu Mehmed Said Efendi onun sosyal ilişkilerdeki başarısını aşacaktı.

Mehmed Efendi'nin elçiliği sırasında bir dizi hatıra baskısı yayımlandı. Bazen önceki gravürlere dayanan bu baskılar genellikle olayların aslına uygun bir tasvir sunmaz. Pierre d'Ulin'in sefiri ve maiyetini Les Invalides anıtını gezerken tasvir eden bir tablosu, Mehmed Efendi'nin araştırma görevini yerine getirmesini sağlayan türden bir çalışmayı gösterir.[9] En önemli görsel kayıt ise Charles Parrocel'in Sefiri 21 Mart 1721'de Tuileries bahçelerine varırken gösteren bir tablosudur. 1723'te başlayıp 1727'de bitirdiği tablo aynı yıl Salon'da sergilendi [45]. Serginin ardından Bâtiments du Roi [Kraliyet Binaları Dairesi] Genel Direktörü Antin Dükü Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, sanatçıya goblenlerde kullanılmak üzere o günün olaylarını tasvir eden üç resim taslağı siparişini verdi. Sefirin Tuileries bahçelerine varışını ve oradan ayrılışını tasvir eden iki kompozisyon 1731-37 arasında Gobelins'te (Gobelins Kraliyet İmalathanesi) dokundu; üçüncü resim taslağı Parrocel'in öldüğü sırada henüz tamamlanmamıştı [46]. Bu resim taslakları olayların titiz bir kaydından ziyade bir çağrışım niteliğindeydi. XV. Louis döneminin önemli olaylarını anmaya dönük bir dizi goblenden oluşan *Nouvelle Histoire du roi* dizisinin bir parçası olarak tasarlandıkları için, dayandıkları bir siyasal gündem vardır: Fransa'nın önceliği savı. Bu ulusal güven Osmanlı askerî kudretinin dizginlendiğinin ve Fransa'nın Doğu Akdeniz'le Avrupa ticaretinde üstünlüğü ele geçirdiğinin anlaşılmasıyla filizlenmişti. Dolayısıyla "varış" kompozisyonunda sefaretin hediyesi süslü atlar Mehmed Efendi'nin kendisinden daha



44
*Savoie Prensi Eugène'in Yukarı Belvedere'nin Kabul Salonunda İbrahim Paşa'yı Huzura Kabulü*, Salomon Kleiner'in bir çiziminden Jacob Gottlieb Thelott, yayın tarihi 1733, gravür

fazla öne çıkar; her iki eserde de dik duruşlu ve silahlı Fransız askerleri silahsız Türklerin daha telaşlı hareketleriyle tezat oluşturur.

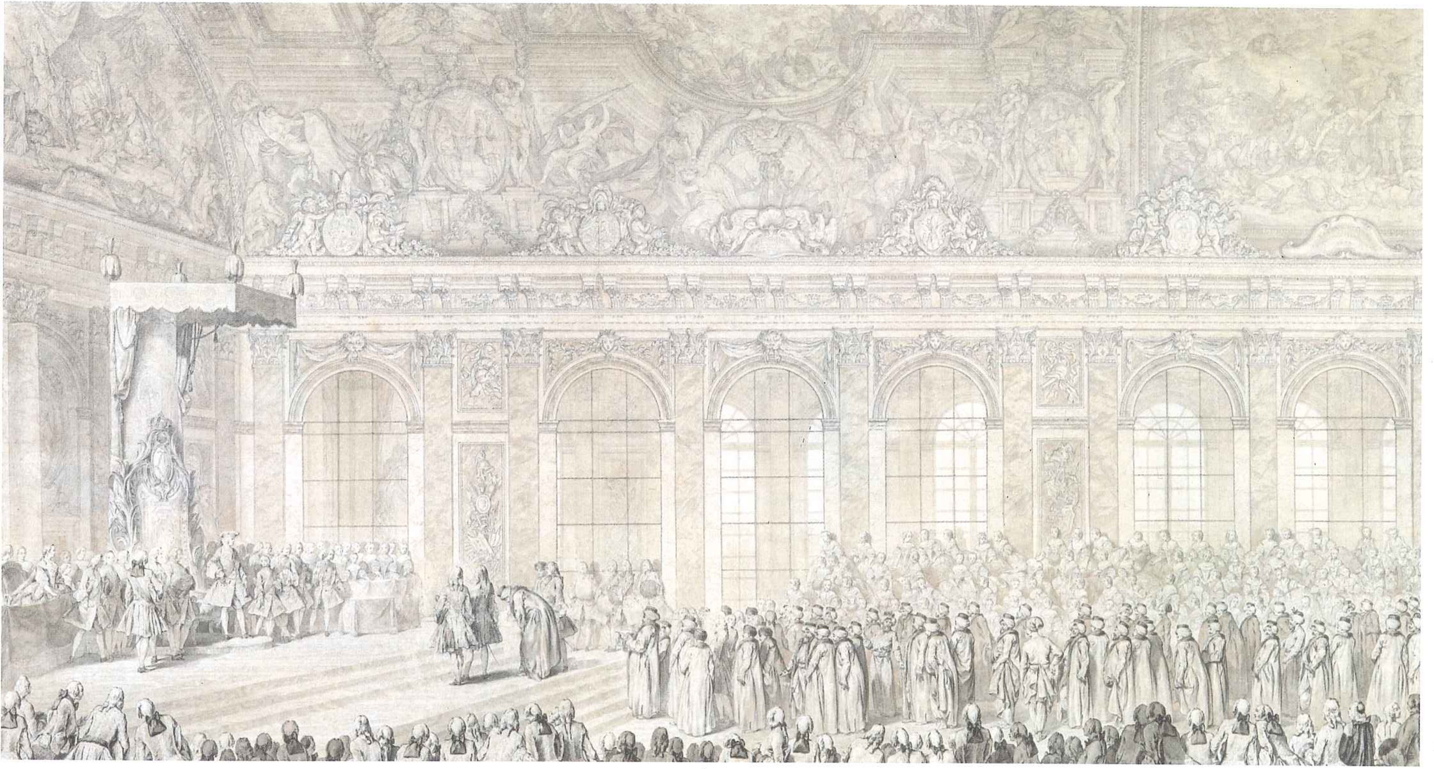
Mehmed Said Efendi'nin 1742'deki maiyeti 183 kişiden oluşmaktaydı. Bunların değişik görevleri epeyce ilgi çekse ve *Mercure de France*'ın özel bir sayısına konu olsa bile, asıl ilgi odağı bizzat sefirdi. Mehmed Said Efendi, 1721 elçi heyetinde babasına eşlik ederken Fransızca öğrenmişti. Akıcı Fransızcayla iletişim kurma yeteneğinin davranışlarındaki rahatlıkla birleşmesi sosyetede cana yakın bulunmasını sağladı. Dahası, Fransız nüktedanlığında ustalaştığı apaçıktı. Elçilikle ilgili bir anekdot kitabında Madam F— adlı bir kişinin sefir konutunu ziyaretindeki bir diyalog aktarılır: "Türkler niye çok eşli, diye sordu bu hanım. Çünkü o eşler sizin cazibenizden yoksun olduğundan niteliği nicelikle telafi etmek gerekiyor, karşılığını verdi sefir."[10] Mehmed Said Efendi'nin Paris'e bu ziyaretinin uyandırdığı heyecanın sonuçlarından biri, sosyete hanımlarının Türk maskeli balo kıyafeti içinde portre yaptırma modasıydı. Elçilik Claude Godard d'Aucour'un *Mémoires turcs* adlı bir hiciv eserine de arka-plan sağladı; 1743'teki ilk yayımlanışının anında ulaştığı başarı birkaç baskıyı getirdi.[11] Kitap güya 1742 elçi heyetine mensup Dely [Deli] ve Achmet [Ahmet] adlı iki genç Türk'ün başından geçen olayları anlatmaktaydı. Godard d'Aucour Türklerin ve Fransızların kadınlara karşı farklı tutumlarına ışık tutmaya ve dinin bu konudaki etkisini ortaya koymaya çalışırken, şehvetli Türk fikrini de işlemekteydi: "Kadın bana dedi ki, 'Biliyor musun, Achmet, seni bir Türk'ün olamayacağı kadar çekici buluyorum. Her şeyi öylesine zarafetle yapıyorsun ki, doğrusu en iffetli kadın bile karşında kendini oldukça zayıf hissediyor. Sen tehlikeli bir adamsın.'"[12] Cazibesini gayet güzel kullanan Achmet, kitabın sonunda Paris'ten ayrılmaya hazırlanırken şunu belirtir: "Burada her zevki tattım. Fransa'da bana zevk verecek hiçbir şey kalmadı artık."[13]

XV. Louis Mehmed Said Efendi'ye 10 Ocak 1742'de Versailles'daki Büyük Galeri'de (Galerie

Charles. Parrocel. px.

MONMERQUE

DV GRAND SEIGNEVR. PAR LE JARDIN DES TVILLERIES
VENANT FAIRE COMPLIMENT AV ROY LOVIS XV SVR
SON AVENEMENT A LA COVRONNE



45 *Karşı sayfada yukarıda Osmanlı Sefiri Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin Tuileries Bahçelerine Varışı, 21 Mart 1721,* Charles Parrocel, 1723–27, tuval üzerine yağlıboya

46 *Karşı sayfada aşağıda Osmanlı Sefiri Yirmisekiz Mehmed Çelebi Efendi'nin Tuileries Bahçelerinden Ayrılışı, 21 Mart 1721,* Charles Parrocel'in tablosundan Gobelins imalathanesinde, Genç Jean Le Febvre ve Mathieu Monmerqué atölyelerinde dokunan goblen, 1733–34, yün ve ipek

47 *Fransa Kralı XV. Louis'nin Osmanlı Sefiri Mehmed Said Efendi'yi Versailles'da Huzura Kabul Edişi, 10 Ocak 1742,* Genç Charles-Nicolas Cochin, kahverengi ve yeşil ince boyayla birlikte kurşunkalem

des Glaces) huzura kabul etme gibi ender bir ayrıcalık tanıdı. Daha önce yalnız iki elçi heyetine, 1686'da Siyam ve 1715'te İran heyetlerine böyle bir onur verilmişti. Bu önemli olayın bir gravürle kayda geçirilmesi öngörüldü ve sarayın teknik ressamlarından Genç Charles-Nicolas Cochin'e ön çizimi hazırlama talimatı verildi [47]. Cochin'in anılarında uzun bir süre uğraştığını belirttiği bu eser, sefirin kral önünde eğildiği anı tasvir eder. Mehmed Said Efendi'nin arkasında maiyetindeki kişiler sıralanmış halde dikilirken, her iki taraftaki Fransız Sarayı mensupları olayı izler. Cochin çalışmanın gravüre dönüştürüleceği beklentisiyle, sahneyi ters yönden görünüşle titizlikle çizdi. Bitmiş eser anlaşılmaz bir şekilde yayımlanmadı; ama Cochin kompozisyonu sonraki bir tarihte yeniden kullanacaktı.

*Mercure de France* Haziran 1742'de Mehmed Said Efendi'nin Maurice Quentin de La Tour'dan pastel portresini yapmasını istediğini bildirdi. Başka portreler için de poz verdiği açıktır; bunlardan en çok öne çıkanı Jacques-Antoine-Joseph Aved'in aynı yıl Salon'da sergilenen tam boy kompozisyonudur [49]. Ressamın resimdeki gerçekçiliğin biçim ustalığını örttüğü bu eseriyle ilgi çekmek üzere sefirin şöhretinden yararlanmaya çalıştığına hiç kuşku yoktur. Sefirin Versailles'da huzura çıkarken giydikleriyle aynı olan zarif elbiseler detaya varana kadar büyük özenle resmedilmiştir; pozda ise saray portre ressamlığının kuralları esas alınmıştır. Benzer şekilde, masanın üstünde ve etrafında düzenlenmiş kitaplar ve belgeler Barok portre üslubunun arketip donanımıdır. Aved bu resim teamüllerine başvurmakla, Mehmed Said Efendi'yi Avrupalı bir devlet adamı gibi sunar.

Mehmed Efendi'nin ve Mehmed Said Efendi'nin elçilikleri Fransa'da ortaya çıkmakta olan hayali Doğu fikrine Osmanlı dünyasının ağır basan bir etkide bulunmasını sağladı. Bu sonuç kaçınılmaz değildi; 1715'te başında Muhammed Rıza'nın bulunduğu İran elçi heyeti bir sansasyon yaratmıştı. Versailles'daki büyük bir kalabalık önünde, hasta Fransız Kralı XIV. Louis yine bolca elmasla kaplı



48
*Bir Türk Sefirinin Polonya Kralı II. Augustus'un Huzuruna Çıkışı, büyük olasılıkla Varşova, Şubat 1731*, Joachim Daniel Jauch tarzında, 1731, kurşunkalem taslak üzerine yaldızla belirginleştirilmiş dolmakalem ve suluboya

kıyafetiyle sefiri huzura kabul etmişti. Antoine Coypel'e atfedilen bir tablo, Muhammed Rıza'nın oturan hükümdar önünde eğildiği anı saptar.[14] Antoine Watteau Paris'te dolaşan sefir maiyetindeki bazı kişileri dikkat çekici bularak, egzotik kıyafetlerini detaylarıyla veren enfes bir grup resmi çizdi.[15] Montesquieu'nün *Lettres persanes* kitabını yayımladığı 1721'de, bir süre önce gelen elçi heyetine dair anılar hâlâ tazeydi ve eseri için doğrudan bir bağlam sağlayacaktı. Muhammed Rıza'nın elçiliğinin uyandırdığı ilgiye rağmen, 1721 ve 1742 Osmanlı elçilikleri dikkati Avrupa'ya daha yakın bir Doğu imparatorluğuna çevirmede etkili oldu. Bu değişim elbette kısmen Mehmed Efendi'nin ve Mehmed Said Efendi'nin Fransız sosyetesi üzerindeki etkisine bağlı olmakla birlikte, iki ülke arasındaki köklü ticari bağların da bir yansımasıydı.

Varşova'da 1714, 1718, 1731 ve 1737'de Osmanlı elçi heyetleri kabul edildi [48]. Resmî kayıtlarda huzura kabul formalitelerinin ve kraliyet hediyeleri listelerinin yanı sıra sefir için hazırlanan yemeklere, Osmanlı oturma ve yemek yeme göreneklerine, giyim tarzına dair detaylara da yer verildi. Bu bilgilerin derlenişi sonraki diplomatik ziyaretleri düzenlerken yararlı bir başvuru kaynağı olarak kullanmaya dönüktü. Ayrıca birçoğu Doğu temaları içeren dönemin saray eğlenceleri bağlamında bunlara başvurmak mümkündü. 1737 elçi heyetinin başındaki kişi Mehmed Said Efendi'ydi. Bu sefir kibar ve görgülü tavırlarıyla, gittiği her yerde yeni bir Osmanlı kimliğinin tanımlanmasına katkıda bulundu. Hiç kuşkusuz, Avrupa kültürünü erken tanımış olması, Polonya Kralı III. August'un ayrılış hediyelerinden birine değer vermesini sağladı: Çay, kahve ve çikolata için üç Meissen porselen takımı. Mehmed Said Efendi daha önce İstanbul'da Meissen porselenlerini pekâlâ görmüş olabilir; çünkü Belgradlı bir Rum tüccar olan Manasses Athanas 1727'den beri Osmanlı imparatorluğunda satmak üzere imalathanenin çay kâselerini ithal etmekteydi.

Mehmed Said Efendi ayrıca Kozbekçi Mustafa Ağa'nın 1727'deki ziyaretinin ardından 1733'te Stockholm'e giden bir Osmanlı elçi heyetine başkanlık

49 *Karşı sayfada*
*Mehmed Said Efendi*, Jacques Aved, 1742, tuval üzerine yağlıboya

*1742 Salonu'nda sergilendi*, Livret no. 98, *"Le Portre en pied de Son Excellence Said Paşa Beglierbey de Roumely, Ambassadeur Extraordinaire du Grand Sultan..."*



50
*Mehmed Said Efendi Maiyetindeki Kişilerle Birlikte*, Georg Engelhardt Schröder, yak. 1733, tuval üzerine yağlıboya



51
*Hacı Hüseyin Efendi Maiyetindeki Kişilerle Birlikte*, Giuseppe Bonito, yak. 1741, tuval üzerine yağlıboya







52 *Yukarıda solda Padişah*, kaynak Charles de Ferriol, *Recueil de cent estampes...*, Paris, 1714 ve sonrası, levha 1, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan Philippe Simonneau, elle boyama

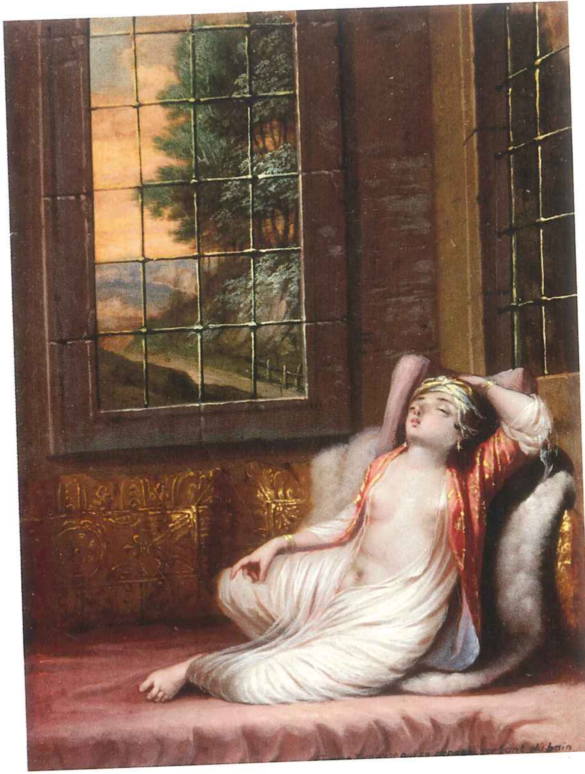
53 *Yukarıda ortada Padişah*, kaynak *Wahreste und neueste Abbildung des Türckischen Hofes, welche nach denen Gemählden...*, yayıncı Christoph Weigel, Nürnberg, 1719, levha 1, gravürcü bilinmiyor, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan, elle boyama

54 *Yukarıda sağda Padişah*, kaynak Jean-Antoine Guer, *Mœurs et usages des Turcs...*, ikinci baskı, Paris, 1747, c. 2, sayfa 9'un karşısında, bir çiziminden François Boucher gravürü yapan Claude Duflos

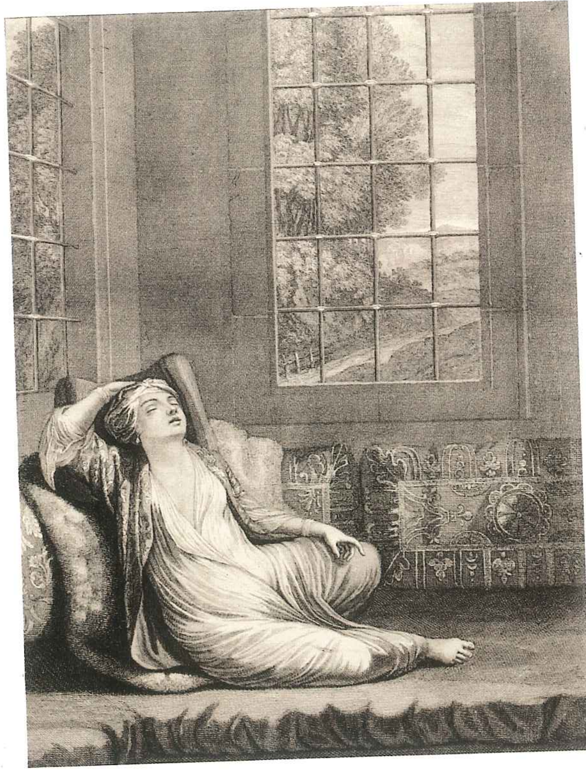
etti. Her iki heyetin amacı Rusya'ya karşı bir ittifakı teşvik etmek ve yüzyılın başlarında İsveç Kralı XII. Karl'ın aldığı bir borcun ödenmesini sağlamaktı. Bu hedeflere ulaşılamadı. Saray ressamı Georg Engelhardt Schröder her iki sefiri de Stockholm'de kaldıkları sırada resmetti [50]. Benzer şekilde, Napoli Krallığı ve Bâbıâli arasında varılan bir ticari antlaşma üzerine 1741'de Napoli'yi ziyaret eden Osmanlı sefir Hacı Hüseyin Efendi'nin bir resmi saray sanatçısı Giuseppe Bonito tarafından yapıldı [51]. Kraliyet saraylarına asılan bu portreler diplomatik bir olayın kaydı olmanın yanı sıra resmedildikleri ülkelerden çok farklı bir egzotik dünyanın ipuçlarını da vermekteydi.

Avrupalı diplomatlar, tüccarlar ve seyyahlar 18. yüzyıl boyunca Osmanlı imparatorluğunu ziyaret etmeyi sürdürdüler. Bazılarına eşlik eden sanatçıların tabloları ve baskıları, hiç gitmemiş olanların bu uzak diyarı gözlerinde canlandırmalarını sağladı. Bu bağlamda en etkili sanatçılardan biri Jean-Baptiste Vanmour'du.

Valenciennes doğumlu Vanmour, İstanbul'a 1699'da Fransız Sefiri Ferriol Kontu (sonradan Argental Markisi) Charles'la birlikte gitti. Sefirin talimatıyla 1707-08'de kent sakinlerini konu alan kapsamlı bir tablo dizisi hazırladı. De Ferriol'un 1711'de Fransa'ya döndüğünde tabloları aktardığı kraliyet kütüphanesi baskılar sorumlusu Jacques Le Hay, bunlardan gravürler yapılmasını sağladı. Gravürler, 1714'te *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* adıyla yayımlandı [52]. Hemen ardından çıkan ikinci baskı diğer eklerle birlikte, levhalar için açıklayıcı altyazıların yer aldığı yirmi altı sayfayı kapsamaktaydı. İki Fransız baskı daha yaklaşık 1750'de ve 1764'te yayımlandı. Avrupa'nın her yanında kitabın korsan versiyonları basıldı; Christoph Weigel'in 1719'da Nürnberg'de yayımladığı Almanca baskıyı 1721'de ikincisi izledi [53]. Bu değişik baskılar uzun bir süre ressamlar, tasarımcılar ve porselen modelcileri tarafından Osmanlı dünyasının kıyafetleri ve şahsiyetleri için birincil başvuru kaynağı olarak kullanıldı. Örneğin, Jean-Antoine Guer'in ilk kez 1746'da yayımlanan *Mœurs et usages des Turcs* kitabı için padişahı gösteren levhayı çiz-



55
*Yıkandıktan Sonra Sedirde Dinlenen Türk Kadını*, Jean-Baptiste Vanmour dizisi, yak. 1720, pano üzerine yağlıboya



56
*Yıkandıktan Sonra Sedirde Dinlenen Türk Kadını*, kaynak Charles de Ferriol, *Recueil de cent estampes...*, Paris, 1714 ve sonrası, levha 46, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan Gérard Scotin

*Gravürün resim versiyonunu ters yönden göstermesi, kompozisyonun ayna görüntüsüyle değil, doğrudan bakır levhaya geçirilmesinin kaçınılmaz bir sonucudur. Detayların çoğu aslına bağlı kalınarak aktarılmıştır; ancak gravürde figür daha ölçülü biçimde sarınmıştır.*

mesi istenen François Boucher, bu eserinde *Recueil*'deki levha 1'i esas aldı [54].

De Nicolay'ın *Navigations* kitabıyla karşılaştırıldığında, De Ferriol'un *Recueil* kitabı daha sağlamdı; levha ve metin birlikte düşünüldüğünde, görünüş itibariyle daha doğruydu. Her ne kadar "hayatın içinden" oldukları ileri sürülse de, tablolardan bazıları daha önce yayımlanan kaynaklardan alınmaydı, bazıları da bir Avrupalı sanatçının doğrudan göremeyeceği ve dolayısıyla uydurmaya mecbur kaldığı konuların tasviriydi. Vanmour'un sırf var olanı aktarmakla yetinmesi imkânsızdı; gördüğü eğitim kaçınılmaz olarak bakış açısını şekillendirdi. Bu bakımdan resimlere konu olan birçok kişinin retorik jestleri gerçek Osmanlı sohbet tarzından ziyade Avrupa tiyatrosuyla uyumludur. Dahası, yaklaşımında dönemin Türklere dair fikirlerince yönlendirilmekten kaçınamazdı. *Recueil*'deki levhalar Osmanlı dünyasının hiyerarşi ve sınıf yapısını ifade edecek şekilde düzenlenmiştir; askerî sınıfın ön planda oluşu açık seçiktir. Ürkütücü Türk'e ilişkin eski Avrupa saplantısı göz önünde tutulunca, böyle bir vurgu oldukça kestirilebilirdir. Ancak Vanmour gittikçe ilgi gören başka bir veçheyi de işledi: Harem dünyası, yani şehvetli Türk'ün özel alanı.

Avrupalı erkek seyyahlar haremdeki hayata meraklıydılar; ne yazık ki, bu ortama giremedikleri için, spekülasyon ve fanteziye yönelmek zorunda kaldılar. Bu durum bir büyülenme ve cinsel arzu bileşimini açığa vuran yazılarında açıkça görülür. Carlscroon Baronu Jean Dumont'nun *A New Voyage to the Levant* adıyla yayımlanan gözlemleri temsili bir örnektir. "Güzellik Türklerin ağır basan arzusunun hedefidir; hoş bir kadından söz edince, hepsi coşkulu ve esrik görünür,"[16] diye belirtir. Daha ileride bir paşanın eşinden güya davet alıp bunu kabul eden bir Avrupalının başından geçenleri aktarır. Misafir "iki gün boyunca sevişmenin her türlü hazzıyla" eğlendirilir; "sonunda bu zahmetli zevkle takatten gayet düşünce" bir kaçış yolu arar ve bunu ancak güçlükle başarır.[17] Dizginsiz zevk düşkünlüğüne dair bu hayali dünyanın *Recueil* levha 46'da Türk hanımın yıkandıktan sonraki şehvetli pozuna neredeyse ipucu olduğu söylenebilir [55, 56]. Van-

mour'un kadın konuları haremin görünmeyen sakinlerinden, temasa girebildiği Rumlara, Yahudilere ve diğer İstanbul sakinlerine kadar uzanmaktaydı. Müzik aleti çalma, dikiş yapma ya da kahve içme gibi değişik pozlarla sunulan bu tipler, çok geçmeden öbür sanatçıların *turquerie*'leri için bir hareket noktası haline geldi. Vanmour kendisinin daha gösterişli Türk ev hayatı tasvirlerinde, çoğu kez bu türden bir dizi tekil figüre yer verdi.

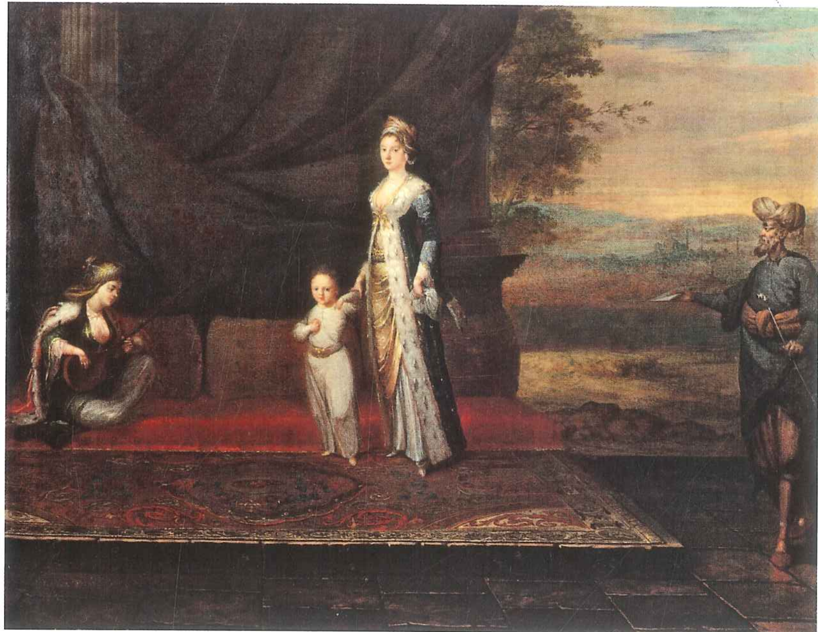
Vanmour 1737'deki ölümüne kadar İstanbul'da kaldı. Palais de France olarak anılan Fransız elçiliğiyle bağlantısını sürdürdü ve 1725'te "peintre ordinaire du Roy et en Levant" unvanıyla ödüllendirildi. Kent sakinlerinin etütlerini yapmaya devam ederken, diplomatik kabulleri resimle kayda geçirmesiyle de şöhrete ulaştı [57]. Bu çerçevede sırf Fransız sefirine iş yapmakla kalmadı; sözgelimi (figür ve gündelik yaşam tablolarının da önemli bir hamisi olan) Hollanda Sefiri Cornelis Calkoen, Avusturya sefiri Kont Damian Hugo von Virmont ve Venedik Balyosu Francesco Gritti için de çalıştı. Tablolar padişah huzuruna çıkış ve sadrazamla akşam yemeği gibi kilit önemde olaylara odaklıydı. Küçük kostüm detayları dışında, bir sefirin huzura kabulünü tasvirini ötekinden ayırt etmeyi sağlayacak çok az unsur vardı. Vanmour böyle kabul resimleri yapan ilk kişi değildi; ama sayıca daha çok olan eserleri yaygın biçimde görüldü ve kopya edildi.

Vanmour'un daha bireysel çalışmalarından biri Leydi Mary Wortley Montagu portresiydi [58]. Modeli 1717-18'de İstanbul'da İngiliz sefiri olan Edward Wortley Montagu'nun eşiydi. Leydi Mary seyahatlerinde mektuplaştığı dostlarına, gördüğü ve yaşadığı şeyleri aktarırdı. Ülkeye dönüşünde bu mektupların üzerinde tekrar çalışılarak derlenmesiyle ortaya çıkan albümler, seçkin bir topluluk içinde dolaşıma girdi. Böylece genel okurlar için 1763'te yayımlanmadan önce, mektupların içeriği öğrenildi. Leydi Mary mertebesinin ve cinsiyetinin sağladığı ayrıcalıkla, Osmanlı dünyası hakkında daha geniş bilgi edinmeye ve bu sayede erkek yazarların erişim alanları ötesindeki konularda düştükleri hataları düzeltmeye çalışmıştı. Bir mektup arkadaşına şöyle çıkışmaktaydı: "Mektubun baştan sona hatalarla



57
*Sultan III. Ahmed'in Hollanda Sefiri Cornelis Calkoen'i Huzura Kabulü, 14 Eylül 1727*, Jean-Baptiste Vanmour, tuval üzerine yağlıboya

*Kabul merasimleri Topkapı Sarayı'nın ikinci ve üçüncü avlularını ayıran Bâbüssâde'nin hemen arkasındaki taht odasında düzenlenirdi. Osmanlı teşrifatı padişah huzuruna çıkan bir sefirin Avrupa elbiseleri üstüne hilât (merasim kaftanı) giymesini zorunlu kılardı. Bu samur astarlı kaftan ve sefire eşlik edenlerin giydiği kaftanlar padişah adına baş teşrifatçı tarafından verilen resmî hediyelerdi.*



58
*Leydi Mary Wortley Montagu Oğlu Edward Wortley Montagu'yla ve Hizmetçileriyle Birlikte*, Jean-Baptiste Vanmour, yak. 1717, tuval üzerine yağlıboya

*Leydi Mary yaldızlı bir kaftanın üstüne kakım kürklü bir "kurdi" giymiş; kaftanın bir köşesi kemerin içine tıkıştırıldığı için, alttaki önlük açıkta duruyor. Bu tarzdan Türk kadınlarca tutulduğunu gözlemlediği bir modayı benimsediği anlaşılıyor.*





59 *Karşı sayfada Vergennes kontesi Anne Testa*, Antoine de Favray, 1768, tuval üzerine yağlıboya

*Anne Testa (soyadı Viviers) İstanbul'daki Fransız sefiriyle birkaç yıl alenen beraber yaşadı ve ona gayri meşru iki çocuk doğurdu. 1768'de evlenmeleri XV. Louis'yi dehşete düşürdü ve Vergennes kontesinin aynı yıl Paris'e geri çağrılmasına yol açtı.*

60 *Galata'dan Sarayburnu'nun görünüşü*, Jean-Baptiste Hilaire, yak. 1788, suluboya

dolu. Türkiye'ye dair fikirlerini aynı cehalet ve küstahlıkla yazmış olan değerli yazar Dumont'dan aldığını görüyorum."[18] Leydi Mary hamama gitmenin ya da sadrazam zevcesiyle yemek yemenin keyfini ikna edici dille yazmasına karşın, her zaman bir cennet görüntüsü sunmadı. Şair Alexander Pope'a bir mektubunda, ülkeyle ilgili yaygın benimsenen görüşe uydu: "Mahrem ortamlarda her şey mutluluğa değil, uyuşuk bir şehvet düşkünlüğünün inceliklerine dönük ve dışarıya verilecek izlenimi gözeterek davrananlar belirsizlik, şüphe ve dehşet içinde yaşıyor!"[19]

Elçilik mektupları Avrupa'nın hayali Doğu'sunu canlandırmanın yararınaydı. Leydi Mary bu fantezilere daha maddi bir unsur da sağladı. Vanmour'un portresinde görülebileceği üzere, İstanbul'dayken Türk kıyafeti giymekten hoşlandı ve İngiltere'de bu alışkanlığı ara sıra sürdürdü. Bunun yanı sıra bir mektubunda her giyim eşyasını ayrıntılı tarif etmesi İngiltere'de alaturka giyinme modasının yaygınlaşmasına katkıda bulundu. Bir referans noktası olarak kullanılır hale geldi: Danimarka Kralı VII. Christian'ın 1768'de Londra'da verdiği bir maskeli baloda, Richmond Düşesinin "Leydi Mary Wortley Montagu'nun mektuplarında anlatılan Fatima" kılığına girmesi Bayan Delany'nin dikkatini çekti.[20]

Leydi Mary Türk giyimini benimseyen tek elçilik mensubu değildi. İstanbul'daki Fransız Sefiri Vergennes Kontu Charles Gravier 1766'da Antoine de Favray'ye portresini yaptırdı; aynı sanatçı iki yıl sonra Kont'un Peralı bir dul olan yeni karısı Anne Testa'yı gösteren biraz daha küçük eş portresini yaptı [43, 59]. Her ikisi de şatafatlı Türk tarzı kıyafetleriyle ve yerel âdete uygun olarak, halılar üstünde minderler arasında otururken tasvir edilmekteydi. Böyle bir poz Avrupa'nın yerleşik portre ressamlığı kurallarına aykırıydı. Buna başvurulması sefirin Osmanlı yaşamıyla ne kadar bütünleştiğini ima ediyor olabileceği gibi, başına buyruk karakterine de işaret ediyor olabilirdi: Fransız sefirleri için öngörülen şarta rağmen, Vergennes evliliği için kraldan onay istememişti. Kontes'in pozu Vecellio'nun ve Nikolas de Nicolay'ın iki yüzyıl önce çizdiği otu-



61
*Topkapı Sarayı'nda Birinci Avlu'nun Görünüşü*, kaynak Antoine Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris, 1819, levha 12, Melling'in tablosundan Jean-Nicolas Le Rouge'un ve Victor Pillement'in başladığı, François-Denis Née'nin 1815'te bitirdiği oymabaskı

ran Türk hanım tipinin yanı sıra modern Osmanlı sanatçılarının suluboyalarında rastlanan daha yakın dönem versiyonlarını hatırlatır.[21]

Antoine de Favray İstanbul'da 1762'den 1771'e kadar çalıştı. Portrelerin ve bazı Türk gündelik yaşam konularının yanı sıra Boğaziçi ve Haliç'in bir dizi panoramasını da yaptı. Kent manzaraları Avrupalı sanatçılarca Melchior Lorck döneminden beri çizilmişti; ama 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı imparatorluğunun dış bölgelerine yönelik daha büyük bir ilgi gelişti. Sanatçı Jean-Baptiste Hilaire 1776'da Doğu Akdeniz seyahatine çıkan Choiseul-Gouffier Kontu Marie-Gabriel-Florent-Auguste'e eşlik etti. Pitoresk Osmanlı gruplarını katarak topografik bilgileri daha dekoratif yaklaşımla yorumladığı bir dizi suluboya yaptı. Daha sonra Choiseul-Gouffier'nin seyahatlerini anlattığı *Voyage pittoresque de la Grèce*'in ilk cildi 1782'de yayımlandı. İstanbul ve civarının birkaç manzarasını da kapsamak üzere, illüstrasyonların büyük kısmı Hilaire'in çizimlerine dayalıydı. Choiseul-Gouffier 1784'te Fransız sefiri olarak Bâbıâli'ye gönderildiğinde, Hilaire yine ona eşlik etti. Sanatçının bu dönemdeki çizimleri başka bir önemli eserde, Ignatius Mouradgea d'Ohsson'un 1787-1820 arasında üç cilt halinde yayımlanan *Tableau général de l'Empire Othoman* kitabında kullanıldı. Hilaire İstanbul'dan ayrılışından sonra, ilginç Doğu Akdeniz manzara resimleri yapmaya uzun süre devam etti [60].

Başka iki sanatçının eserleri topografyaya dönük ilgideki bu genişlemenin daha kapsamlı belirtilerini sunar. Choiseul-Gouffier'nin sefaret maiyetine katılan Louis-François Cassas, daha sonra Osmanlı imparatorluğunu dolaşmaya koyularak, on dört ayda üç yüz kadar çizim yaptı. Antoine Ignace Melling, yaklaşık 1781'de Rus Sefiri Kont Yakov İvanoviç Bulgakov'un maiyetindeki bir kişi olarak İstanbul'a vardı. Sultan III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'la tanışması sayesinde, saraya mimar ve dekoratör olarak girdi. Ayrıcalıklı konumu padişah konutlarını inceleyip çizmesini, ayrıca kent manzara resimleri yapmasını sağladı. Gözden düştüğü 1800'de Fransa'ya döndü ve zamanla tablolarından yapılan bir dizi büyük gravür 1819'da yayımlanan *Voyage*





*pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*'da yer aldı [61]. Her ne kadar bu levhalarda pitoresk bir unsur kalmış olsa da, önceki dönemin hevesi yok olmuştur. Konuya yaklaşım bir dekorasyon ressamından ziyade bir mimari teknik ressama özgüdür. Henry Fuseli'nin Kraliyet Sanatlar Akademisi öğrencilerine bir dersinde "antikacıya ya da seyyaha" belki ilginç gelse bile, "verili bir yerin heyecandan tamamen yoksun çizilişiyle uğraşan türden manzara" olarak tanımladığı topografya resmi *turquerie* fantezilerinden hoşlananlara uygun bir tür değildi.[22]

Diplomatlar ve sanatçılar Osmanlı imparatorluğundaki yegâne Avrupalı sakinler değildi. Doğu Akdeniz'deki Avrupalı tüccarların merkezleri ya İstanbul ya da daha çok ticari önem taşıyan İzmir ve Halep kentleriydi. Bunlar belirlenmiş topluluklar halinde, yerel halktan kopuk olarak yaşamaktaydı. Ticari işlerini çekip çevirme dışındaki uğraşları oyun ve avdı. Birçoğu yerel kıyafet ya da unsurlarını benimsemişti. Vanmour'un bir tüccar etüdünde omza inen perukla ve üç köşeli şapkayla birlikte,

62 *Yukarıda solda Avrupalı Tüccar*, kaynak Charles de Ferriol, *Recueil de cent estampes...*, Paris, 1714 ve sonrası, levha 61, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan Gérard Scotin, elle boyama

63 *Yukarıda sağda Halep'te Oturan Meçhul Avrupalı Tüccar*, Jean-Jacques-François Rivière, 1697, tuval üzerine yağlıboya

64 *Solda Uzaktan Bir Halep Manzarasıyla Meçhul Avrupalı Tüccar*, Andrea Soldi, 1730'lar, tuval üzerine yağlıboya

*Tüccar Âdem Dağı'nın yamaçlarında otururken, Halep kuzeydoğudan tasvir ediliyor. Avrupalı ziyaretçilerin tercih ettiği şehir manzarası buydu.*



65
*Sandwich 4. Kontu John Montagu*, Joseph Highmore, 1740, tuval üzerine yağlıboya

66
*William Ponsonby, Vikont Duncannon (sonradan Bessborough 2. Kontu)*, Jean-Etienne Liotard, 1738, tuval üzerine yağlıboya

çağşır ve başka Türk elbiseleri giymiş bir adam görülür [62]. Jean-Jacques-François Rivière'in Halep'te 1697'de resmettiği meçhul bir modelin portresinde görülebileceği üzere, daha da ileriye gidenler vardı [63]. İtalyan sanatçı Andrea Soldi 1730'lar ortalarında bir süre Halep'te kaldı ve birkaç İngiliz tüccarın portrelerini yaptı. Birinde tam Türk kıyafeti içindeki model, oturmuş halde arkadaki Halep kentini eliyle işaret ederken görülür [64]. Bu portreler bazen bir tüccarın Doğu Akdeniz'de kalışının sona erdiğini belirten bir hatıra olarak yapılırdı. Soldi'nin çalışmaları tüccarlar üzerinde onu İngiltere'ye gitmeye teşvik etmelerine yetecek kadar etki bıraktı. O da öyle yaptı ve Levanten hamilerinden yardım görüp görmediği bilinmese de, başarılı bir kariyere ulaştı; ama debdebeli hayatı bir süre borçlular hapishanesinde yatmasına ve sonunda yoksulluk içinde ölmesine yol açtı.

İki dünya arasında bir bağ kuran son kesim, ticari çıkardan ziyade merak güdüsüyle Doğu Akdeniz'e seyahat edenlerdi. Böyle seyahatler genellikle 18. yüzyıl başlarında Kuzey Avrupalı soyluların eğitiminde zorunlu bir unsur haline gelen Büyük Tur'a bir ilave olarak yapılırdı. Nispeten az kişi seyahatini İtalya'nın ötesine kadar uzatırdı; ama bunu yapanlar için yaşadıkları tecrübe önemliydi ve daha sonra hayatlarına renk katan bir şeydi. Büyük Tur'a çıkmış olan ve aralarında Sandwich 4. Kontu John Montagu ile Vikont Duncannon (sonradan Bessborough 2. Kontu) William Ponsonby'nin de bulunduğu bir İngiliz grubu Nisan 1738'de Napoli'den İstanbul'a doğru yola çıktı. Seyahatleri altı ay sürdü. Ertesi yıl Lord Sandwich ikinci bir ziyarette bulundu. İngiltere'ye döndüğünde, seyahatlerin anısına Joseph Highmore'a Türk kıyafeti içinde portresini yaptırdı [65].

Lord Sandwich, Osmanlı topraklarını dolaşmış olan ya da dolaşmayı tasarlayan kişiler için Ocak 1744'te bir yemek kulübü kurdu. Varlığını Mayıs 1746'ya kadar sürdüren Divan Kulübü, Londra'nın St James Caddesi'ndeki Thatched House'da bulunan Season adlı lokantada iki haftada bir toplanırdı.





67
*Sir Francis Dashwood, 2. Baronet*, Adrien Carpentiers, yak. 1744–46, tuval üzerine yağlıboya

Üyeler kulübün kızılımsı kahverengi bir sarığı da kapsayan özel kıyafetini giyer ve "harem" için kadeh kaldırırdı. Kulübün toplantı tutanakları "Al-Koran" adlı bir deftere işlenirdi. Divan Kulübü esasen benzer mizaçtaki kişilerin eğlenceli bir buluşma yeri olmasına karşın, Osmanlı dünyasına dair anıları İngiltere'de canlı tutma amacına hizmet etti. Richard Pococke ve Robert Wood gibi bazı üyeler seyahatleri üzerine akademik kitaplar yayımladılar. Kulübün şen havası Sir Francis Dashwood'un Adrien Carpentiers tarafından yapılan portresinde açıkça görülür [67]. Kulüpte "El Faquir Dashwood Pasha" diye anılan ve Doğu Akdeniz'i 1739-41 arasında dolaşan Sir Francis, serveti Türkiye'yle ipek ticaretine dayanan bir aileden. Ticari bağlantılara sahip başka bir üye olan Sir Everard Fawkner; Halep'te 1716'dan itibaren dokuz yıl çalışmış ve daha sonra 1735-42 arasında Bâbıâli nezdinde İngiliz sefirliği yapmıştı. Yani soylu, eşraf, bilgin ve tüccar gibi değişik kökenlerden kişileri bir araya getiren şey Doğu Akdeniz ortak paydasıydı.

Doğu Akdeniz'e ilk yolculuğunda Lord Sandwich'le birlikte olan başka bir kişi İsviçreli ressam Jean-Etienne Liotard'dı. Sanatçı, kafileye Vikont Duncannon'ın daveti üzerine katılmıştı; ancak onlar İtalya'ya döndüğünde, İstanbul'da kalmayı seçti ve 1742'ye kadar orada kaldı. Seyahat sırasında hem Vikont Duncannon'ın hem de Lord Sandwich'in Türk kıyafetli portrelerini yaptı [66]. Kendisi de yerel kıyafeti benimsedi ve Doğu Akdeniz'den ayrıldıktan sonra uyarlanmış biçimleriyle uzun süre giymeye devam etti. Toskana Grandükü II. Francesco Stefano'nun 1744'te sipariş ettiği bir pastel öz-portredeki yazı, bu kostümü sanatsal kimliğinin bir simgesi olarak öngördüğünü ima eder: "Türk Ressam Lakaplı J. E. Liotard de Geneve" [68]. Cork ve Orrery 5. Kontu John Boyle 1755'te Floransa'dan yazdığı bir mektupta, Uffizi'de sergilenmekte olan portre üzerine şu yorumda bulundu: "Orada Liotard'ı bir Türk gibi görünmesinden dolayı mükemmel bir ressam sayan birçok İngiliz Hıristiyan'ı etkilemiş Türk kıyafetiyle görünce gülümsedim!"[23] Aslında, Liotard




68
*Öz-portre*, Jean-Etienne Liotard, 1744, pastel

kendisini Moldova soylularının giydikleri türden bir samur kalpakla resmetmişti; bu aksesuarı herhalde 1742–43'te Moldova'daki on aylık kalışı sırasında edinmiş olsa gerek. Yabancı kostüm giymeyle alınabilecek her türlü haz ya da bunun kolay etkilenen İngiliz müşterilerin ilgisini çekmede daha sonraki apaçık yararlılığı bir yana, İstanbul'da bu giysiler sanatçının kentteki yaşamla tam bütünleşme isteğini gerçekleştirmesine pekâlâ katkıda bulunmuş olabilir.

Kafile Malta ve Yunanistan'ı dolaşırken, Liotard sıkı bir uğraşla yerel halkı konu alan çizimler yaptı. Bu işi İstanbul'a vardığında da sürdürdü. Liotard'ın işlediği konular bizzat görebildikleriyle sınırlıydı: Ağırlıklı olarak Haliç'in öbür yakasında, Topkapı Sarayı'nın karşısındaki Pera ve Galata'da oturan ve birçoğu yerel kıyafetin çeşitlemelerini giyen Avrupalı topluluğun mensupları [69]. Ara sıra Mehmed Ağa ya da Cüce İbrahim gibi Osmanlıları çizme fırsatını buldu; ama öncellerinin aksine, bilinmeyen şeyleri resmetme yoluna gitmedi.[24] Liotard fantezilerin değil, Türk konularının ressamıydı; onu *turquerie* türünden ayıran özellik buydu. Yine de eserleri özellikle alaturka giyim bağlamında başkalarının hayali Doğu'su için bir katalizör işlevi gördü. 1743-45 arasında Viyana'dayken, Joseph (Giuseppe) Camerata'ya ve Johann Reinsperger'e bir dizi İstanbul çiziminin gravürlerini yaptırdı. Yarattığı etkinin temelinde Avrupa'nın her yanında dolaşan bu gravürler yatmaktaydı. Geri kalan kariyeri boyunca ilk kez İstanbul'da çizdiği konulara dönmeye devam etti.

69 *Arka sayfada* *Hélène Glavany ve Bay Levett*, Jean-Etienne Liotard, 1738–40, karton üzerine yağlıboya

*Hélène Glavany (sonradan Madam Pellicot) 1723-34 arasında Kırım'da Fransız konsolosu olan Xavier Glavany'nin kızıydı. Tabloda Kırım Tatar kıyafetiyle ve bir tambur çalarken görülüyor. Bir İngiliz tüccar olan Bay Levett Türk elbiseleri giymiş ve bir çubuk içiyor.*






Le Prince de Condé Empereur des Turcs

# 3

# Avrupa'da Türk Kılığına Giriş

Osmanlı imparatorluğunu dolaşanların anlatımları, Avrupalı okurun zihninde gelişen hayali bir Doğu'nun tohumlarını ekti. Bu dünyanın özellikleri daha sonra çeşitli yollarla çağrıştırıldı. 16. yüzyıldan itibaren Türkler gibi giyinen saraylılara göndermeler vardır. İngiltere kralı VIII. Henry döneminde, Büyük Perhiz öncesindeki bir Pazar şöleninde Essex Kontunun "Türkiye modasına göre giyindiğini"[1] okumaktayız. Balthasar Castiglione da *The Courtier*'de, "Ne Türkleri, ne de onlar gibi giyinenleri istiyoruz"[2] gözleminde bulunur. Önceleri bireysel düzeyde giyilen Türk kıyafeti zamanla Habsburgların ve diğer yönetici hanedanların saray eğlencelerinde daha yaygın kullanılan bir unsur haline geldi [71]. Ayrıca maskeli baloların ve karnaval şenliklerinin bir özelliğine dönüştü. Bu kostümlerin Doğu temalı oyunlarda, balelerde ve operalarda kullanılması beraberinde başka bir gelişmeyi getirdi. Avrupa'daki Osmanlı fantezilerinin 18. yüzyılda neredeyse elle tutulacak kadar somutlaştığı yer, belki şaşırtıcı dekorların ve kostümlerin müzik ve dansla birleştirildiği sahneydi.

Haziran 1662'de Kral XIV. Louis'nin ilk oğlu Fransa Veliahdı Louis'nin ("Le Grand") doğumunu kutlamak üzere Paris'te bir binicilik turnuvası düzenlendi. İki gün süren gösterinin organizatörü, Kardinal Mazarin'in 1659'da operalar sahnelemesi için Paris'e getirttiği Carlo Vigarini'ydi. Asıl turnuvanın Tuileries Sarayı önünde özel olarak inşa edilmiş bir arenada seçkin bir seyirci kitlesince izlenmesine karşın, ondan önce süvari alayının kent sokaklarından geçmesi ahalinin de devletin bu servet ve ihtişam gösterisini görebilmesini sağladı. Alay, her biri tanınmış bir imparatorluğu temsil eden beş kadrile ayrılmıştı. Kral en önemli olanın, antik Roma kadrilinin başındaydı. Diğer kadrillerin başını ise İranlıların kralı kılığındaki Fransa kralının kardeşi "Mösyö" lakaplı Orléans Dükü, Türklerin imparatoru kılığındaki Condé Prensi [70], Hintlilerin kralı kılığındaki Enghien Dükü ve Amerika yerlilerinin kral kılığındaki Guise Dükü çekmekteydi. Binicilik turnuvasının örtük mesajı, diğer ülkelerin ihtişamı nasıl olursa olsun, hiçbir şeyin XIV. Louis'nin Fransa'sına denk olamayacağıydı. Hepsi kralın büyüklü-

70 *Karşı sayfada Condé Prensi Türklerin İmparatoru Kılığında*, kaynak Charles Perrault, *Courses de testes et de bague faittes par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662*, Paris, 1670, gravürü yapan François Chauveau, elle boyamayı yapan Jacques Bailly



71
*Türk Binici*, kostüm tasarımı, Jacques Bellange ekolü, 16. yüzyıl sonları, suluboya







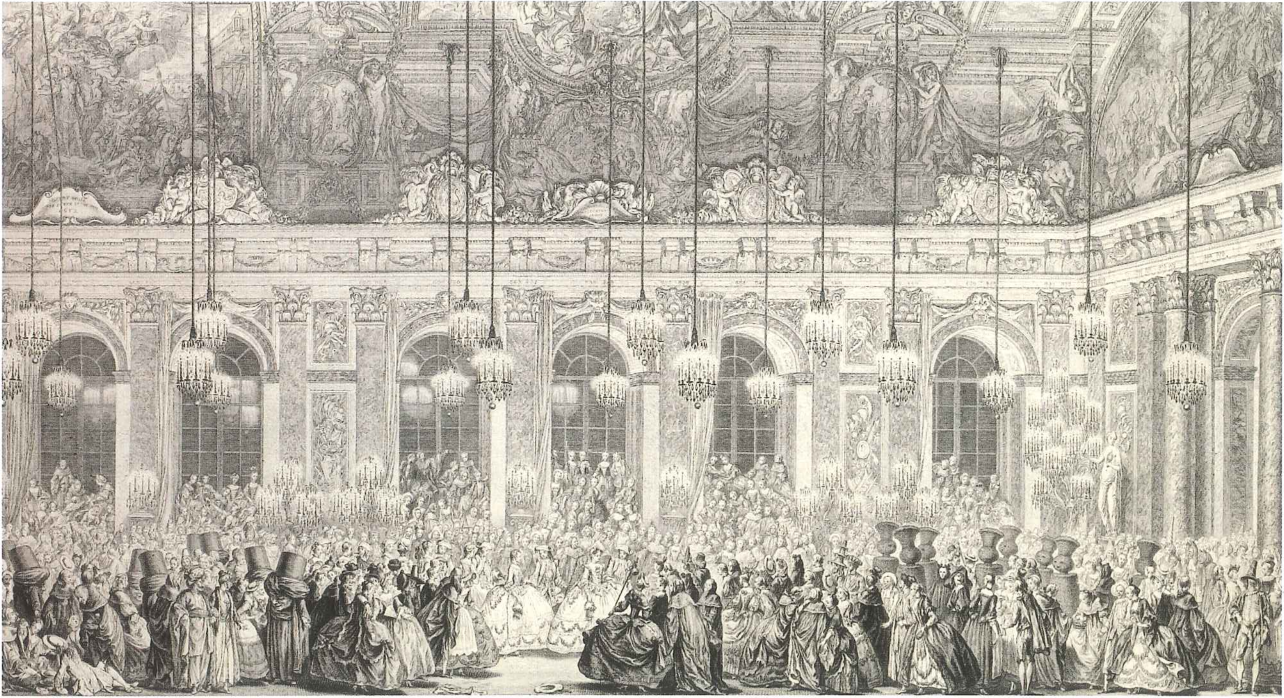
72
*Türk Seyis*, kostüm tasarımı, Henri Gissey, yak. 1662, suluboya ve kurşunkalem

73
*İmparatorluk Muhafızı*, Melchior Lorck, monogram imzalı ve 1576 tarihli, ağaç baskı

ğünü göstermeye yönelik mukayese örnekleriydi.

Kostümlerden sorumlu kişi yaklaşık 1650'den beri saray için çalışan ve önceki yıl Menus-Plaisirs'deki Kral Kabini'nin tasarımcılığına atanan Henri Gissey'ydi. Ondan hem görkemli hem de kolay tanınacak kostümler yaratması istenmişti; Türk kadrili için tasarladığı elbiselerde bu konudaki başarısı açıkça görülür [72]. Gissey, ilham almak için Melchior Lorck'un ağaç baskılarını inceledi [73]. Bu kaynaktan kostümlerin ve abartılmış tüylü başlıkların temel kalıbını çıkardı. İliklerle ve örgülerle daha da zenginlik katılırken, İslam'a gönderme niteliğinde hilal zincirleri eklendi. Binicilik turnuvasından hemen sonra olayın kalıcı bir kaydını sağlayacak bir kitap siparişi verildi. *Courses de testes et de bague faittes par le Roy, et par les princes et seigneurs de sa cour, en l'année 1662* adlı bu kitap nihayet 1670'te yayımlandı. Israël Silvestre ve François Chauveau'nun yaptığı gravürlere Charles Perrault'nun yazdığı bir metin eşlik etti. Kral için çok daha gösterişli bir baskı hazırlandı ve içindeki gravürler minyatürcü Jacques Bailly tarafından elle boyandı. Kitabın nüshaları Avrupa'daki ve daha ötedeki saraylara gönderildi; bir nüsha Çin'e bile ulaştı. XIV. Louis'nin öngördüğü gibi, binicilik turnuvası başkalarının izleyebileceği ama dengine varamayacağı bir örnek sundu.

Türklerin imparatoru gibi giyinen Condé Prensi, padişah kisvesine girmediği gibi böyle bir role de soyunmadı; daha ziyade bir ülkenin amblemi ve bir siyasal ifadenin aksesuarı konumundaydı. Fransa veliahdı Louis'nin İspanya Prensesi María Teresa'yla evliliğini kutlamak üzere seksen yılı aşkın bir süre sonra, 25 Şubat 1745'te Versailles'da düzenlenen maskeli balodaki kostümler daha az anlam yüklüydü. Katılan bazı kişilerin çalı süslü kisveleri nedeniyle *bal d'ifs* ["porsuk balosu"] olarak anılan balo, üç yıl önce Kral XV. Louis'nin Mehmed Said Efendi'yi huzura kabul ettiği Büyük Galeri'de yapıldı. Bu diplomatik heyetin bir ilham kaynağı olup olmadığı bilinmese de, bir Türk unsurunun varlığı balonun belirgin özelliğiydi. Bu durum Genç Charles-Nicolas Cochin'in baloyu konu alan bir çiziminden babası





Charles-Nicolas Cochin'in yaptığı gravürde görülebilir [74]. Kompozisyon Mehmed Said Efendi'nin huzura kabulü anısına yapılmış çizimi hatırlatır [bkz. 47]. Solda ön planda alaturka giyinmiş bir grup vardır [bkz. detay]. Bir çift Osmanlı kıyafetinin bir Avrupa yorumuna göre giyinmiştir; yüzleri karnaval maskeleriyle örtülüdür. Başları sarıklarla çok kaba biçimde abartılmış olarak, koyu renkli kaftanlar giyen figürler daha da barizdir. Maskeli balonun ruhuna uygun olarak, kimlikler açığa vurulmak yerine gizlenmiştir. Böyle giyinenler Osmanlı sefaret heyetlerine oldukça benzer biçimde ilgi çekici ve gizemliydi.

74 ve soldaki detay
*Fransa Veliahdı Louis'nin İspanya Prensesi Maria Teresa'yla Evliliği Vesilesiyle ... Kralın Verdiği Maskeli Balo İçin Dekorasyon, 25 Şubat 1745*, Genç Charles-Nicolas Cochin'in çiziminden Yaşlı Charles-Nicolas Cochin, 1746, oymabaskı ve gravür

Osmanlı temaları, Fransa'daki saray kutlamalarıyla sınırlı değildi; Dresden'deki Sakson sarayında düzenlenen eğlencelerin de sürekli bir unsuruydu. Şubat 1607'deki bir geçit törenini konu alan suluboya, Saksonya Elektörü II. Christian'ı ve diğer saray mensuplarını Türk tarzı kıyafetlerle tasvir eder [75]. Elbiseler için ilham kaynağının 16. yüzyılın sonuna doğru Osmanlı yaşamını tasvir eden çok sa-










*75 Yukarıda Şubat 1607'de Dresden'de Düzenlenen Karnaval Kutlamaları Çerçevesinde Saksonya Elektörü II. Christian ve Maiyeti Türk Kıyafetiyle* sanatçısı bilinmiyor, yaldızla süslenmiş suluboya

*76 Resmî Ulaklar,* kaynak Codex Vindobonensis 8626, atfedilen kişi Heinrich Hendrowski, yak. 1586–91, suluboya ve guvaş

yıda suluboya albümlerinden biri olduğu neredeyse kesindir. Elektör I. Augustus 1582'de Baron David Ungnad zu Sonnegg'in *Bildliche Darstellungen der Sitten und Gebräuche der Türken* adlı albümünden bir kopya çıkarılmasını istemişti. Ancak bu geçit törenindeki figürler Kutsal Roma-Germen İmparatoru II. Rudolf için Bartolomäus Pezzen'in hazırlattığı meşhur kitapta yer alan illüstrasyonlardan birine daha yakındır [76]. Sakson sarayının Osmanlı dünyasına ilgisinin başka bir göstergesi, Elektör I. Christian'ın aileye ait Doğu silahları koleksiyonunun sonraları Türckische Cammer olarak anılacak olan özel tasarımlı bir odaya yerleştirilmesi olarak kararıydı. Geçit törenleri ve diğer kutlamalar için bu koleksiyondan sürekli parçalar alınırdı. Dresden'deki saray şenliklerinde Osmanlı dünyasına göndermeler, 1697'de II. August adıyla Polonya tahtına geçen Elektör I. Friedrich Augustus'un ("Güçlü") başta olduğu 17. yüzyılın sonlarında daha da yaygınlaştı.

August 1696'daki Temeşvar Kuşatması'nı da kapsamak üzere Kutsal Birlik'in Türklere karşı yürüttüğü savaşta yer almıştı; ama rolü önemsizdi ve

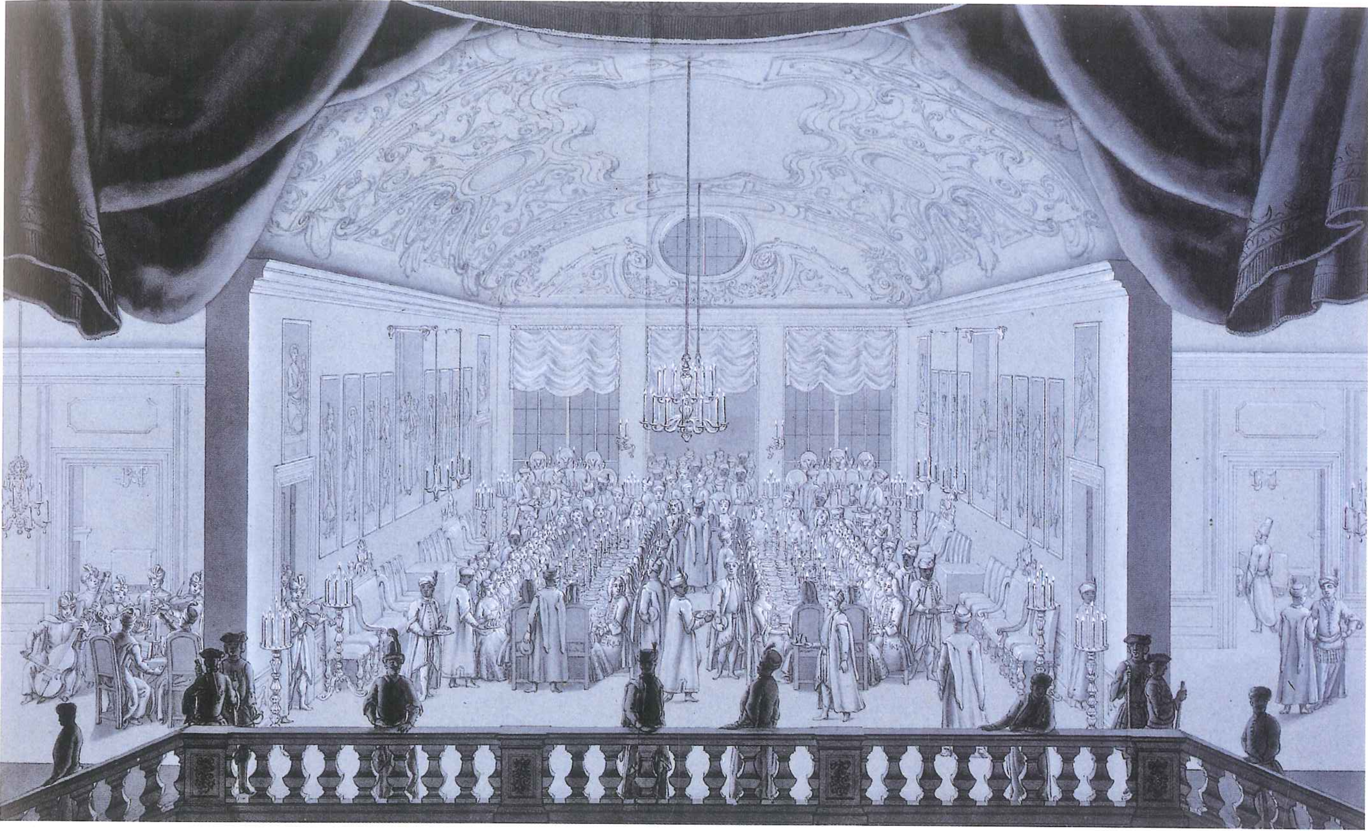


*77 Yukarıda Dresden'de 19 Haziran 1709'da düzenlenen Dört Kıta Binicilik Turnuvası'nda Asya Kadrilinin Başındaki Saxe-Weissenfels Dükü Johann Georg,* atfedilen kişi Johann Samuel Mock, suluboya ve guvaş

*78 Sağda Dresden'de 9 Şubat 1697'de Düzenlenen Binicilik Turnuvası İçin Padişah Gibi Giyinmiş Polonya Kralı II. August,* sanatçısı bilinmiyor, suluboya




savaşa katılışı Osmanlı dünyasına hayranlığının sebebi olamazdı. Çalkantılı Otuz Yıl Savaşı (1618–48) döneminden sonra Saksonya maliyesinin büyük çapta düzelmiş olması, Augustus'un seçimle belirlenen Polonya tahtını rüşvetle ele geçirmesini sağladı. Yeni edindiği statüyü yansıtmak istediği için, geniş çaplı imar projelerine girişti ve gösterişli saray eğlenceleri düzenledi. Bağlı toprakları kısmen Polonya'ya bitişik Osmanlı sarayının ihtişam ve debdebesiyle özdeşleme işte bu bağlamda ona çekici geldi. August seçimle belirlenmiş önceki Polonya krallarının örneğini izledi bir ölçüde; Stefan Bátory döneminden (1576–86) beri Polonya kralları Türk giyim ve silah donanımının unsurlarını statü simgeleri olarak kullanmışlardı. Benzer biçimde bazı Polonya soyluları kaftana benzer elbiselerle ve ellerinde Türk tarzı merasim silahları gürz ve şeşperle portrelerini yaptırmışlardı. Bu gelenek August'u 1697'de düzenlenen binicilik turnuvasında padişah kılığına girmeye yöneltmiş olabilir [78]. Seçime bağlı Polonya tahtına yeni oturmuş olması itibariyle, Viyana'da



79
*Dresden'in Zwinger Sarayı Bahçesine Kurulmuş "Türk Sarayı"nda 17 Eylül 1719'da Düzenlenen Şölen,* Carl Heinrich Jacob Fehling, çizim tarihi 1729'dan sonra, mavi kâğıt üzerine beyazla belirginleştirilmiş kurşunkalem, dolmakalem ve suluboya

*Soldaki duvarın orta kısmında Vanmour'un padişahı siyahi haremağasıyla birlikte gösteren kompozisyonunun (de Ferriol,* Recueil, *levha 2) bir kopyası asılıdır.*

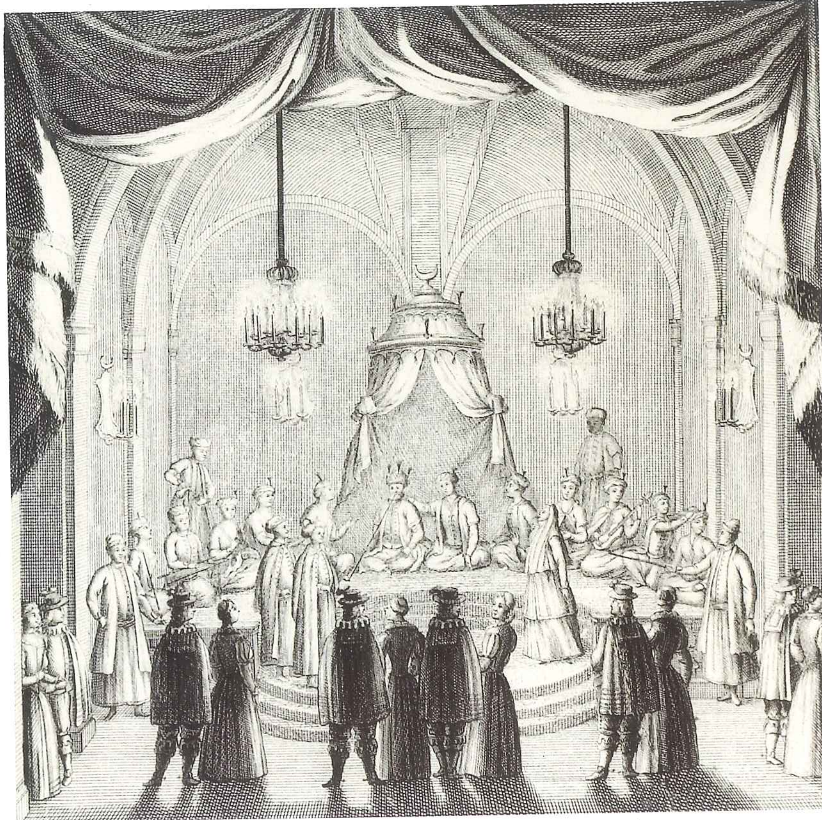
Türkleri bozguna uğratan önceli III. Jan Sobieski'ye saygısını göstermeyi istemiş olması da mümkündür. Saray şenliklerinin en küçük ayrıntılarına özen gösteren August, resmî kayıtlara bizzat açıklayıcı notlar düştü. Her eğlence karmaşıklık ve savurganlık bakımından bir öncekini geride bıraktı.

Danimarka Kralı IV. Frederik'in Haziran 1709'da Dresden'e resmî bir ziyareti, bir ay boyunca şölenleri, havai fişek gösterilerini ve bir binicilik turnuvasını kapsayan kutlamalara vesile oldu. 19 Haziran'da yapılan binicilik turnuvasındaki tema dört kıtaydı. IV. Frederik onur konuğu sıfatıyla Avrupa kadrilinin başını çekti; August Afrika kadrilinin, kuzenleri olan Saxe-Weissenfels düklerinden Johann Georg Asya kadrilinin ve Christian da Amerika kadrilinin başındaydı. Asya'yı temsil etmek üzere Osmanlı kıyafetleri kullanıldı; Dük Johann Georg'un padişah cüppesi, August'un 1697'de giydiğini andırmaktaydı. Bu eğlencede Osmanlı unsuru, Sakson sarayının ihtişamını ifade etmek için kullanılan birçok unsurdan biriydi. Sırf binicilik turnuvasının muhtemelen Johann Samuel Mock'un yaptığı 170 guvaş tablodan oluşan bir diziyle kayda geçirilmesi, August'un olaya verdiği önemi gösterir [77].

Saksonya Prensi II. Friedrich Augustus'un, Avusturya Arşidüşesi Maria Josepha'yla evliliğini izleyen Eylül 1719 kutlamaları, Polonya Kralı August'un Dresden'deki saray şenliklerinin zirvesiydi. Bu önemli hanedan ittifakını anmak üzere özenle hazırlanmış bir dizi temalı olay düzenlendi. August'un köklü ilgisine uygun olarak, Osmanlı unsurlarına yer verildi. Arşidüşes 2 Eylül'de tekneyle vardığında, Elbe kıyılarındaki çayırlarda kurulan Türk çadırlarının birinde ağırlandı. Aynı ay içinde hizmetçilerin Türk kıyafetleri giydiği ve duvarlara Vanmour'dan kopya edilen Osmanlı konulu büyük tabloların asıldığı bir şölen düzenlendi [79]. Bu tuvaller dört yıl kadar önce Türk temalı başka bir eğlence için dekorasyon olarak yapıldıkları Varşova'dan gönderilmişti. Oldukça yeni bir unsur ise padişahı ve haremini temsil etmek üzere otantik kaftanlar giydirilmiş gerçek boyuttaki balmumu







modellerden oluşan bir tabloydu. Saray heykeltıraşı Jean-Joseph Vinache'nın yaptığı modeller Zwinger Sarayı'nın yeni sera bahçesindeki bir yeraltı odasına yerleştirildi; şenliklerden sonra grup *Türkische Cammer*'e aktarıldı ve yüzyılın sonuna kadar korundu [82].

Osmanlı topraklarını dolaşan Saksonya-Polonya heyetinin mensuplarından Johann Georg Spiegel 1713 ilkbaharında August tarafından İstanbul'da çeşitli malları edinmekle görevlendirildi.[3] Çadırlar listede ağırlıklı yer tutmaktaydı, ama istenen şeyler arasında silahlar, halılar, minderler ve elbiseler de vardı. Askerî kalemler, *Türckische Cammer*'de zaten bulunan eşyaları çoğaltabilecek türdeyken, gülsuyu şişeleri gibi kalemler daha geçici nitelikteydi. Spiegel'in çadırları Büyük Türk Savaşı sırasında ganimet olarak ele geçirilenlerle birlikte Haziran 1730'da Zeithain Ordugâhı'nda kuruldu [83]. Yaklaşık iki yıllık hazırlığı gerektiren bu büyük çaplı askerî teftişte, Osmanlı teması sadece Türk ordugâhlarını hatırlatması öngörülen devasa çadır topluluğuyla de-

80 *Yukarıda solda Polonya Kralının Yeniçeri Birliği Subayı*, yayıncı Henri Bonnart, Paris, 17. yüzyıl sonları, gravür

81 *Yukarıda sağda* Polonya Kralı II. August'un Yeniçeri Birliği'ndeki bir subayın miğferi, yak. 1730, pirinç

82 *Solda Saksonya Prensi II. Friedrich Augustus'un Eylül 1719'daki Evlilik Kutlamaları İçin Jean-Joseph Vinache Tarafından Yapılan ve Dresden'deki Zwinger Sarayı'nın Bahçesine Yerleştirilen Gerçek Boyutta Bir Saray Tablosu* (detay), Carl Heinrich Jacob Fehling'in bir çiziminden gravürü yapan Johann August Corvinus, 1725'ten sonra

83 *Karşı sayfada Zeithain Ordugâhı, Haziran 1730*, Johann Alexander Thiele, 1731, tuval üzerine yağlıboya







84
*Caravanne du sultan à la Mecque*, Jacques-François Martin, yak. 1748, tuval üzerine yağlıboya

*Martin'in Şubat 1748'de Roma'da Fransız Akademisi yatılı öğrencilerince canlandırılan alayın büyüklüğünü abarttığı görülüyor. Roma'daki Fransız Sefirinin Puisieulx Markisine gönderdiği bir mektuba göre, yirmisi at arabası üstünde olmak üzere "kırktan fazla" katılımcı vardı.*







85 *Yukarıda solda* *Şeyhülislam*, Jean Barbault, 1748, tuval üzerine yağlıboya

*Caravanne du sultan à la Mecque balosunda Şeyhülislam rolünü, hakkında başka hiçbir bilgi bulunmayan M. Clément adlı bir kişi canlandırdı.*

86 *Yukarıda ortada* *Yeniçerilerin Baş Subayı*, kaynak *Caravanne du sultan à la Mecque* dizisi, Joseph-Marie Vien, Roma, 1748, levha 1, elle boyama

*Yeniçerilerin baş subayı rolünü canlandıran heykeltıraş Nicolas-François Gillet 1746-52 arasında Roma'da yaşadı ve daha sonra yirmi yılı aşkın bir süre Rusya'da çalıştı.*

ğil, Osmanlı padişahının seçkin piyadelerine benzer Polonyalı yeniçerilerden oluşan bir muhafız birliğinin varlığıyla belirlendi. Önceki Polonya Kralı III. Jan Sobieski örneğini izleyen August kendi Yeniçeri Birliği'ni kurdu [80]. Litvanyalı, Sakson ve Polonyalı askerlerden oluşan ocağın işlevi törenseldi. Türk aslına göre yapılmış üniformaları tebaalarını gösterecek şekilde değiştirildi: Miğferlerin ön tarafında August'un taçlı arması bariz biçimde yer almaktaydı [81]. Polonyalı yeniçeriler August'un statüsünü tanımlamak için Osmanlı dünyasını kullanmasının başka bir örneğiydi.

Fransa ve Saksonya'da düzenlenenlere benzer saray eğlencelerine, sınırlı sayıda kişi katılırken, karnaval kutlamalarında ve halka açık ödentili balolarda çok daha geniş bir kesimin yer alması mümkündü; bunların ikisinde de maskeli kıyafetler giyilirdi. Böyle olayların en önemli örneklerinden biri, 1748 karnavalı için Roma'daki Fransız Akademisi'nin yatılı öğrencilerince düzenlenen *Caravanne du sultan à la Mecque*'ydi [84]. Önceki örneklerde dört kıta gibi yerleşik temalar kullanılmıştı; *Caravanne*'a özgü yeni fikir Akademi'nin bir yatılı öğrencisi olan Joseph-Marie Vien'den geldi. Sanatçı ömrünün sonunda yazdığı bir hatıratta, "detaya en sıkı özenle padişah sarayının en doğru ve en muhteşem tablosunu ortaya koymak için"[4] geniş kapsamlı araştırma yapıldığını ileri sürdü. Bu araştırmanın odağı aslında De Ferriol'un *Recueil* kitabı (bkz. s. 49) ve Boucher'in tablolarından gravürlerin yer aldığı Guer'in *Mœurs et usages des Turcs* kitabıydı. Öğrenciler bu kaynaklara bakarak, zengin dokumaları andıracak biçimde boyanmış basit kumaşlardan teatral abartılı kostümler yarattılar. Harem mensuplarını taşımak üzere büyük bir hilalle süslenmiş sıralı bir at arabası yapıldı. Bütün rollerin sırf erkek yatılı öğrenciler ve onların Romalı arkadaşları tarafından canlandırılması, karnavalla birlikte sosyal düzenin geçici altüst oluşuyla uyumlu bir travesti unsurunu olayın içine kattı. *Caravanne* Roma sokaklarında coşkuyla karşılandı ve Fransız Sefiri Kardinal La Rochefoucauld başarıyı takdir ederek, öğrencilere bir akşam

87 *Yukarıda sağda* *Sultan Kraliçenin Kıyafeti*, kaynak Thomas Jefferys, *A Collection of the Dresses of Different Nations, Ancient and Modern*, Londra, 1757, c. 1, levha 3, elle boyama

*Jefferys'in* Sultan Kraliçe *resmi Vien'in* Caravanne *dizisi levha 29'daki* Sultan Reine *tablosunun ters yönden tekrarıdır. Bu görüntü Kral III. George'a ait kopyadan alınmıştır.*



88
*Sipahi Ocağı*, kaynak Raphael Morghen, *Celebre mascherata fatta nella splendidissima città di Napoli ... 1778* dizisi, levha 4, oymabaskı

*Osmanlı sipahilerini temsil eden alaydan bir kesimin arkasında, Vezüv Dağı'nın dumanı tüten zirvesi görülüyor.*

yemeği verdi. Akademi müdürü Jean-François de Troy da Jean Barbault'ya maskeli baloya katılanları tasvir eden bir resim dizisi yaptırdı [85]. Ayrıca Vien kostümleri tebeşir çizimlerle resmetti; bunların yirmi dokuzundan yapılan gravürler önce 1748'de Roma'da, ardından 1750'de Paris'te yayımlandı [86].

Vien'in gravürleri Avrupa'daki hayali Osmanlı timsalini değiştirdi. Teatral unsur sahne için kostümler hazırlayan tasarımcılarca hemen özümsendi. Ayrıca kopyaları çıkarılarak, Thomas Jefferys'in 1757'de Londra'da yayımlanan *A Collection of the Dresses of Different Nations, Ancient and Modern* eseri gibi kostüm başvuru kitaplarına alındı [87]. Gravürlerin etkisi Napoli'de 1778'de düzenlenen bir karnaval maskeli balosunda açıkça görüldü; bu gösteriye otuz yıl önce Roma'da yapılanı andıracak şekilde *Il viaggio del Gran Signore alla Mecca* adı verildi. Geçit töreninde Akademi yatılı öğrencilerinin imkânlarını aşan masrafla büyük bir süvari alayına, ayrıca Roma örneğine dayanan bir at arabasına yer verildi. Bütün alayın detayları Raphael Morghen'in yaptığı on bir gravürden oluşan bir dizide görülebilir [88]. Sırf erkeklerin bulunduğu Roma'daki at arabasından farklı olarak, Napoli'deki at arabasında erkekler ve kadınlar oturmaktaydı. Napoli ve Sicilya Kralı, IV. Ferdinando ve eşi Avusturya Arşidüşesi Maria Carolina, en seçkin saray mensuplarıyla birlikte gösteriye katıldı. Roma'yla karşılaştırıldığında, kostümler daha Avrupai tarzdaydı ve hanımların yüzleri maskelerle örtülmüştü.

İngiltere'de maskeli balolarda alaturka giyim 18. yüzyılda eşgüdümlü topluluklardan ziyade bireyler düzeyinde revaç buldu. Londra'da hem maskeli hem de ödentili balolar sunan bir dizi kanal vardı. İlk örneklerden biri Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu'nun (Opera Binası) İsviçre asıllı müdürü Kont Johann Heidegger'in düzenlediği haftalık maskeli baloydu [89]. 1718'de başlayan ve 1730'lara kadar süren bu balolar, aidat ödeyen herkese açıktı. Daha sonra 1763-72 arasında Bayan Cornelys, Soho Meydanı'ndaki Carlisle Konağı'nda son derece popüler ödentili balolar düzenledi. Vauxhall'daki Yeni İlkbahar Bahçeleri ve Chelsea'deki Ranelagh Bahçeleri gibi halka açık eğlence yerlerinde de maskeli balo fırsatları sunuldu. Bu karma beraberlik vesilelerinin peşinden sosyal kargaşaya dair korkular ifade



89
*Londra'nın Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu'nda (Opera Binası) Maskeli Balo,* atfedilen kişi Giuseppe Grisoni, yak. 1724, tuval üzerine yağlıboya

edildi; Türk kıyafetine özellikle kuşkuyla bakmak üzere, insanların giydikleri şeyler konusunda sorular da gündeme geldi. John Arbuthnot'un 1724'te yazdığı "Balo. Bir Namus Bekçisi ve Bir Fingirdek Arasındaki Diyalogla İfade Ediliş" adlı bir şiirde bu duygular mizahi bir şekilde ifade edilmekteydi: "Böyle peşinden bir Türk kuyruğu sürükleyerek/ Ve o elbiseyle iffeti silip bir tarafa iterek/ ... / Ne diye bu muzip cüppe içinde görünürsün?/ Aşk için öyle bir hava ve edayla giyinmişsin ki,/ Sanki anında bir sultan kraliçe kesilecekmişsin gibi".[5]

Maskeli balo kıyafeti giymenin ahlaki belirsizliğine dair kaygılar genellikle ruhban kesimle ve "orta sınıf"la sınırlıydı; yüksek aristokrasi ve modaya düşkün aydınlar bunu coşkuyla benimsedi. Bu vesilelerle "moda" düşkünlerinin giydikleri şeyler basın tarafından özenle aktarılmaktaydı. *Gentleman's Magazine* Danimarka Kralı VII. Christian'ın Ekim 1768'de Londra'da verdiği maskeli balo için şu yorumda bulunmuştu: "Bir sultan karakterine bürünmüş Ancaster düşesi herkesçe beğenildi; kakım kürklü saten kaftanı yeri süpürürken Doğu ihtişamı tarzıyla öylesine dalgalanmaktaydı ki, Thames kıyılarından İstanbul'un saraylarına hayal gücüyle taşındık" [91].[6] Lord Stanley'nin 1774'te Surrey ilinin Epsom kasabası yakınlarındaki The Oaks'ta verdiği bir *fête champêtre*'ye katılanlar arasında da Türk tarzı maskeli balo kostümleri giyenler vardı [90]. Reklamında "her tarzda yabancı elbiseler ... Çerkesler, Sultanlar, her nitelikte maskeli balo kıyafetleri"[7] diye belirten Eccard Deposu gibi işletmelerden kostüm kiralamak mümkündü. Bu kostümlerin bazı unsurları özümsenip gündelik modaya alındı. Eylül 1777'de *Magazine à la Mode* şuna işaret etti: "Moda bir eğlence olarak maskeli balo yönündeki zevkin yayılmasından beri hanımlarımızın elbiselerinde İran ve Türk tarzına fazlasıyla bir yöneliş var."[8] Maskeli balo kıyafeti modası yetişkinlerle sınırlı değildi. Johan Zoffany'nin Kraliçe Charlotte'u iki büyük oğluyla gösteren portresinde (yak. 1765) genç York Dükü bir padişah kıyafeti içindedir [92].

Alaturka giyinme tiyatrodaki daha geniş bir "Türk" bağlamının parçası haline gelmesiyle birlikte daha ileri bir boyut kazandı. Bunun ilk örneklerin-

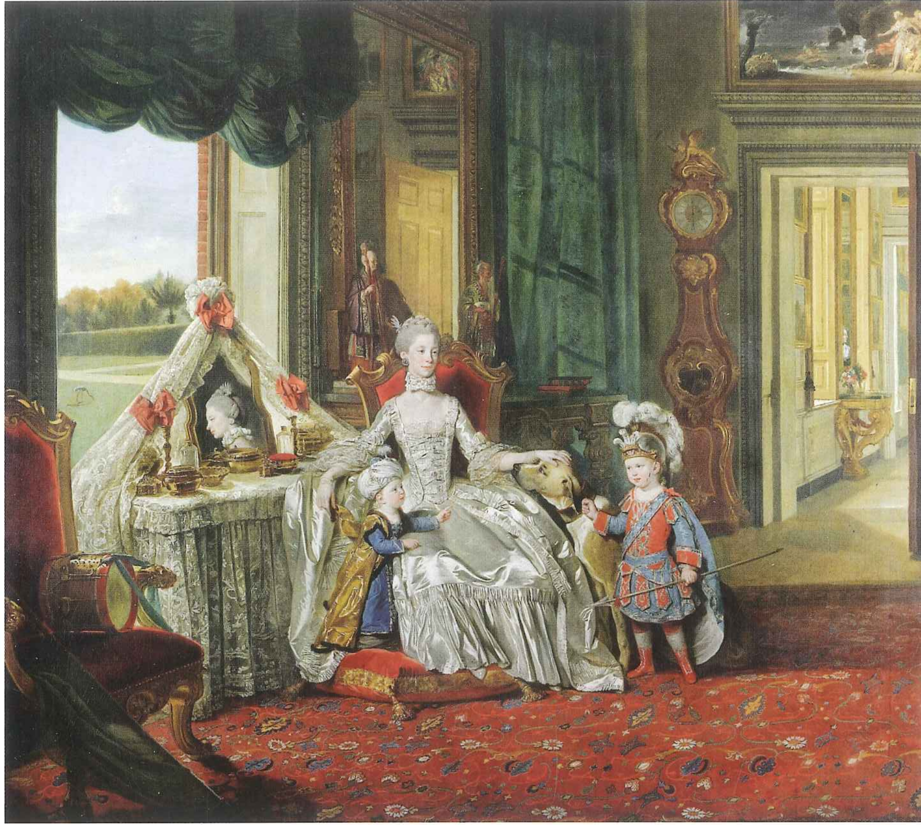
90 *Karşı sayfada yukarıda Lord Stanley'nin The Oaks'ta Verdiği* Fête Champêtre *İçin Kurulan Köşkteki Balo Salonu*, Epsom yakınları, Surrey, 1774, Antonio Zucchi, yak. 1774, tuval üzerine yağlıboya

*Bu gösteri için kurulan geçici köşkün tasarımcısı Robert Adam'dı. Lord Stanley'nin (sonradan Derby kontu) gösteriye 12.000 sterlin harcadığı söylenir.*

91 *Karşı sayfada aşağıda Londra'nın Haymarket semtindeki Kral Tiyatrosu'nda Danimarka Kralı VII. Christian'ın Verdiği Maskeli Balo,* 10 Ekim 1768, kaynak *Gentleman's Magazine*, Ekim 1768, ön sayfa, gravürü yapan John Lodge

*Gösterinin anısına yazılan "Maskeli Balo" adlı bir şiirde şu dizeler yer alır: "Hangi dille aktarılabilir ki/ Onların Sayıları! Türkler ve Hıristiyanlar, Hintliler ve Yunanlılar!"*





92
*Kraliçe Charlotte İki Büyük Oğluyla Birlikte*, Johan Zoffany, yak. 1765, tuval üzerine yağlıboya

den biri Molière'in ilk kez Eylül 1670'te sahnelenen *Kibarlık Budalası* oyunundaki Türk ara faslıydı [93]. Bu ilk başta bir *ballet de cour* [saray balesi], yani şarkıyla ya da sözle iletilen açıklayıcı dizelerin eşlik ettiği girişler, danslar dizisine dayalı bir eğlence olarak tasarlanmıştı. Ancak bu görevin verildiği besteci Jean-Baptiste Lully ve Molière arasındaki işbirliğinin sonucunda *comédie-ballet* adlı yeni bir tür yaratıldı. Oyun, padişah oğlunun kızıyla evlenmek istediğine inandırılan saf Mösyö Jourdain'nin hikâyesini sunar; bu hileye genç kızın hayranı Cléonte'a babanın izdivaca karşı çıkışını aşmada yardımcı olmak için başvurulmuştur. Süreç bir aşamada Mösyö Jourdain'in soylu pozunu takınarak, uydurma *Mamamouchi* unvanını almasını gerektirir. Nikâh törenini Cléonte'un kılık değiştirmiş dostları olan bir müftü, dervişler ve diğer maiyet yürütür. Bütün bunlar burjuva Mösyö Jourdain'in sosyal özentilerini alaya almaya yönelik olmakla birlikte, Süleyman Ağa Müteferrika'nın önceki yıl gelen elçi heyetine bir mizahi tepki olarak, Türk göreneklerini maskaralaştırmak için de bir fırsat sunar. Oyuna otantik bir Türk karakteri kazandırmak için biraz uğraşıldıysa da, ortaya çıkan şey tuhaf bir fantezi oldu. Lully müziğe egzotik bir ses katmak için vurmalı çalgılar kullandı ve Molière çoğu kez şarkı içinde söylenen görünüşte Türkçe birkaç kelimeye yer verdi. Kostümler Doğu Akdeniz'i dolaşmış ve yakın dönemde elçilik tercümanlığı yapmış olan Şövalye Laurent d'Arvieux'nün tavsiyeleri doğrultusunda Henri Gissey tarafından tasarlandı. Nitekim d'Arvieux anılarında Molière ve Lully'yle sıkı işbirliği içinde çalışarak, *comédie-ballet*'nin evriminde etkili bir rol oynadığını ileri sürer. Ayrıca "Türk tarzı kıyafetler ve sarıklar yapmak için usta terzi Baraillon'la birlikte" sekiz gün çalıştığını belirtir.[9] Gissey'nin müftü rolüne uygun giyinmiş Lully'yi konu alan suluboya resminde gösterdiği gibi, *Kibarlık Budalası*'nın özünde parodi ve abartı yatmaktaydı [94]. Oyun komedi türünde Doğu'nun ilk sahici tezahürüydü ve başarısı başka komedilerin yazılıp sahnelenmesini getirdi. *Kibarlık Budalası*'ndaki *comédie-ballet* formatı 1690'larda *opéra-bal-*





93 *Yukarıda solda Kibarlık Budalası*, kaynak *Œuvres de Monsieur de Molière*, Paris, 1682, oyun ön sayfası, Pierre Brissard'ın bir çiziminden gravürü yapan Jean Sauvé

94 *Yukarıda sağda Kibarlık Budalası'nda Müftü Rolündeki Jean-Baptiste Lully*, kostüm tasarımcısı Henri Gissey, yak. 1670, kurşunkalem ve ince boya

*let*'nin gelişiminde de etkili oldu.

*Kibarlık Budalası* Fransa'da komediye Türk temalarını katarken, Jean Racine'in *Bajazet* oyunu tragedyada popüler hale gelmelerinde önemli bir rol oynadı [95]. İlk kez Ocak 1672'de sahnelenen *Bajazet* genel hatlarıyla otuz yıl kadar önceki olaylara dayalıydı; Racine oyunun ikinci baskısının önsözünde kısa süre önce İstanbul'daki Fransız sefirliğinden dönen Denis de La Haye'den yardım gördüğünü belirtir. Her ne kadar ortamın otantikliğini gözetmeye çalıştığını ileri sürse de, Madam de Sévigné'nin saptadığı üzere "Türk göreneklerinin yetersiz biçimde sunulması"[10] nedeniyle bunu ancak nispeten başarabildi. Oyunun saray içinde geçen Türk konusu antik Yunan ve Roma hikâyelerinde daha genel düzeyde irdelenmiş aşk ve onur temalarını incelemek için alternatif bir bağlam sağladı. Madam de Sévigné'nin şüphelerine rağmen, *Bajazet* olumlu karşılandı ve Doğu konuları üzerine hepsi de vasat olan bir dizi tragedyaya kaynaklık etti. Yine de bunlar o dönemde böyle oyunlara dönük talebi karşıladı.



95 *Solda Ölüyorum...*, *Bajazet* için illüstrasyon, Perde 4, Sahne 3, Hubert-François Gravelot, yak. 1768, dolmakalem ve kahverengi ince boya

*Gravürünü Claude Le Vasseur'ün yaptığı bu illüstrasyon 1768'de* Œuvres de Racine,*'in Paris baskısına alındı (c. 3, sayfa 126). Gravelot'nun kıvrak teknik ressamlığı* Grand Siècle *[Muhteşem Yüzyıl] tragedyasını daha havai ve zarif bir şeye dönüştürür.*



96 *Karşı sayfada Zaïre oyununda Orosmane rolündeki Lekain*, Simon-Bernard Lenoir, 1779, tuval üzerine yağlıboya

Voltaire Doğu temalı tragedyaya yeni bir soluk verdi. Onun gözettiği şey tasvir otantikliği değildi; amacı daha ziyade eğlendirici bir dram bağlamında belirli bir bakış açısı sunmaktı. Jean-Baptiste Sauvé de La Noue'ye bir mektubundaki saptaması şöyleydi: "Bana öyle geliyor ki, belli yabancı kahramanlar, Asyalılar, ... Türkler daha mağrur, daha derin bir tarzda, *major e longinquo* [daha yüce ve çok öteden] konuşabilirler."[11] Bu ifade hızla yazdığı ve ilk kez Ağustos 1732'de Comédie-Française tarafından sahnelen *Zaïre* için kesinlikle geçerliydi [97]. Kadın kahraman Hıristiyan köle Zaïre'nin trajik kaderini belirleyen şey, karakterindeki bir kusur değil, onu seven Orosmane'nin kıskançlığı ve Hıristiyan kurtarıcılarının hoşgörüsüzlüğüydü. Oyun bağnazlık ve hurafe karşısında hoşgörüye bir çağrıydı. Doğu ortamı aksi halde hoş karşılanmayabilecek konuları irdelemek için bir örtü sağlayabilirdi. Benzer bir yaklaşımla, Montesquieu de ilk kez 1721'de yayımlanan *Lettres persanes* kitabında, Avrupa'daki din ve yönetim anlayışına dair eleştirel düşüncelerini ifade etmek için iki Doğulu seyyahın hayali yazışmalarını kullanmıştı. İlk başta hem olumlu hem de olumsuz tepkiler alan *Zaïre*'ye rağbetin gittikçe artması birçok kez yeniden sahnelenmesini getirdi. Duygu yüklü Orosmane kişiliği tiyatroda daha otantik kostümler kullanmanın öncülerinden büyük tragedya aktörü Lekain'in canlandırdığı en ünlü rol haline geldi [96]. Oyun ilk sahnelenişinden kısa bir süre sonra *Zara: A Tragedy* adıyla İngilizceye çevrildi; Londra'da ve başka yerlerde hatırı sayılır başarıya ulaştı [98].

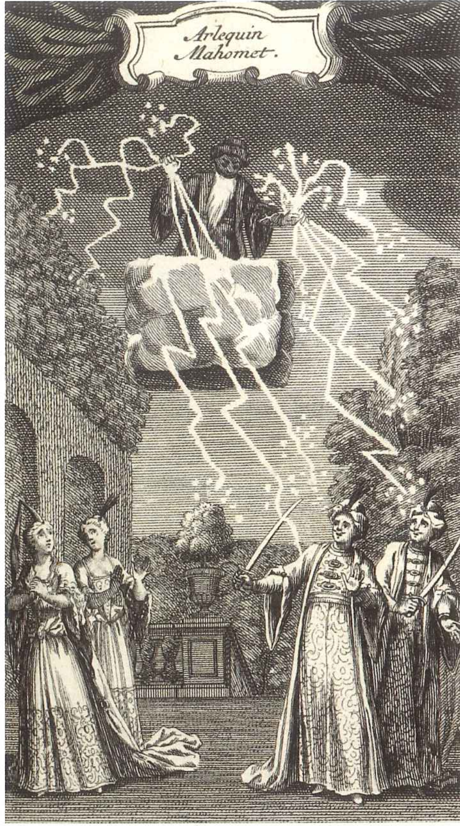
Yüzyılın ilerlemesiyle Doğu temalı tragedyalara rağbet azaldı. Son örneklerden biri Chamfort takma adlı Sébastien-Roch Nicolas'ın ilk kez Kasım 1776'da Fontainebleau'da kraliyet ailesi önünde sahnelenen *Mustapha et Zéangir* oyunuydu. Konunun 1705'te yazılmış önceki bir çeşitlemesine dayanan oyunda, Soliman'ın [Süleyman] ikinci eşi Roxelane'ın [Hürrem] hikâyesi ve oğlu Zéangir'i [Cihangir] padişahın başka bir saray hanımından olan büyük oğlu ve meşru vârisi Mustapha'nın[Mustafa] yerine geçirmeye dönük entrikaları anlatılır. Chamfort'un eserini ithaf ettiği kraliçe, oyun yazarını 1.000 librelik bir aylık bağlayarak ödüllendirdi. Oyun kra-



97 *Senin ihanetine uğrayan benim..., Zaïre* oyunu için illüstrasyon, Perde 5, Sahne 9, kaynak *Collection complette (sic) des Œuvres de M. de Voltaire*, Cenevre, 1768, c. 2, sayfa 361'in karşısında, Hubert-François Gravelot'nun illüstrasyonundan gravürü yapan Jean Massard




98 Zara *oyununda Lusignan ve Zara Karakterlerini Canlandıran Bay Garrick ve Bayan Younge*, Perde 2, Sahne 3, kaynak *Lowndes New English Theatre*, 1777, Edward Edwards'ın çiziminden gravürü yapan Joseph Collyer






99
*Arlequin Mahomet*, kaynak Alain René Le Sage ve Jacques-Philippe d'Orneval, *Le Théâtre de la foire*, Amsterdam, 1723, c. 1, oyun ön sayfası

100
*Soliman second*, kaynak *Théâtre de M. Favart*, Paris, 1763, c. 4, ön sayfa, Hubert-François Gravelot'nun illüstrasyonundan gravürü yapan Noël Le Mire

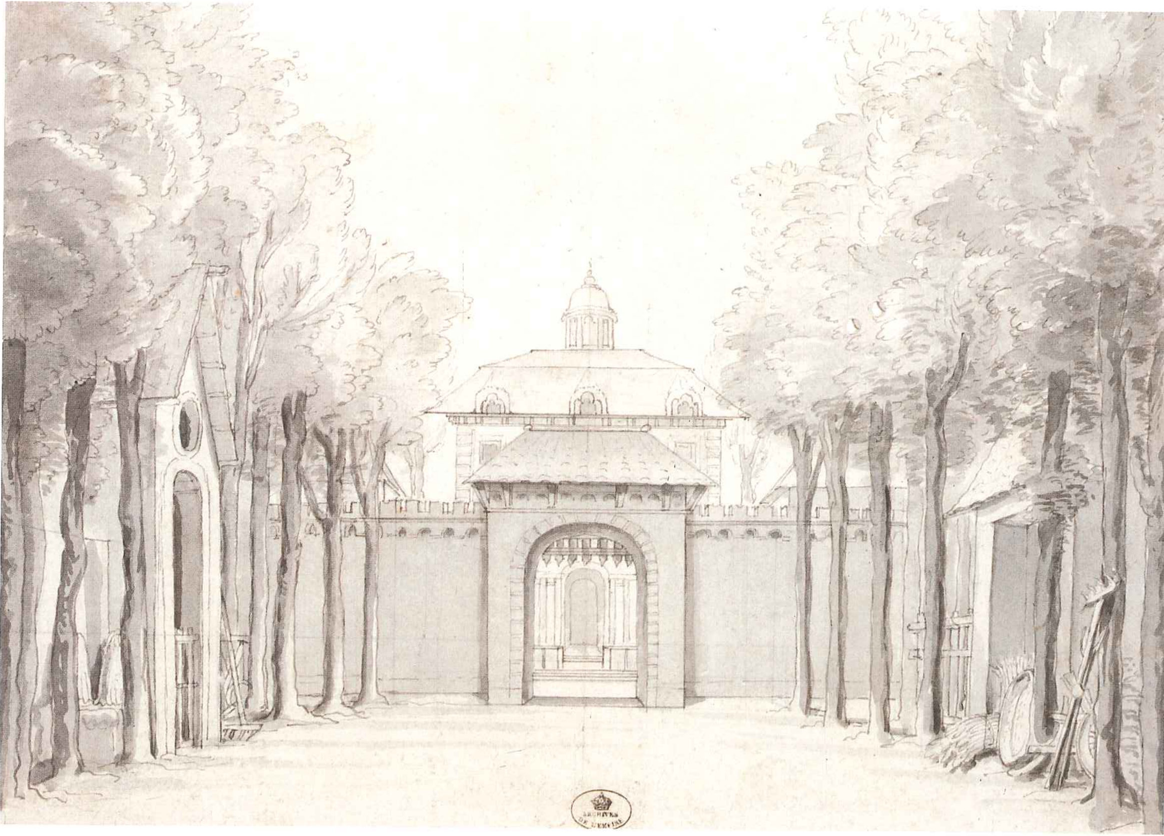
*Gravelot'nun illüstrasyonunda oyunun ilk sahnelenişinde giyilen otantik kostümlere çok az gönderme vardır. Burada Roxelane arp çalarken ve Délia'yla birlikte şarkı söylerken, Elmire'nin dans ettiği anı (Perde 2, Sahne 15) tasvir eder.*

liçeyi ve saray camiasını hoşnut etmekle birlikte, kısa bir süre sonra Comédie-Française tarafından Paris'te sahnelendiğinde daha az olumlu tepki aldı. Bir bağlantı olup olmadığı bilinmese de, oyunun Fontainebleau'daki prömiyerinin ertesi yılı şatoda Marie-Antoinette için bir Türk odası oluşturuldu.

Halk hemen her zaman yüksek bir ölü sayısıyla sonuçlanan ağır tragedyalar yerine *comédie-bouffe*'leri tercih etmeye başladı. Beğenideki bu değişimi hızlandıran bir etken belki tragedyaların duygusuz niteliği olsa bile, *Grand Siècle*'in ağırbaşlılığına karşı bir genel tepki de rol oynamış olabilir. Sebep her ne olursa olsun, 1720'lerden itibaren çok sayıda *comédie-bouffe* yazıldı. Bunların bir kısmı Doğu temalarına dayalıydı ve bazılarının ilham kaynağı yakın dönemde yayımlanan *Mille et une nuits* gibi kitaplardı. Birçoğu Comédie-Italienne ya da Saint-Germain ve Saint-Laurent panayırlarında tiyatro toplulukları tarafından sahnelendi. Bu aktörlerin daha rahat ve doğaçlama rol yapma tarzı oyunlara çok uygundu. Sahnede canlandırılan Doğu bir fanteziydi, Osmanlı, İran ve Babürlü imparatorluklarına ait unsurlardan yararlanılarak kasten karıştırılmış bir melezdi; yine de seyircilerin egzotik şeylere dönük zevkini tatmin edecek nitelikteydi. Haremağalarının çoğu kez hüzünlü, kocaların kıskanç ve kadınların saplantılı biçimde sevdaya ve haremden kaçış düşüncelerine tutkun olduğu bir dünyaydı bu.

Bu türün önde gelen savunucusu *Arlequin Mahomet* (1714), *Arlequin sultane favorite* (1715) ve *Les Pèlerins de la Mecque, ou, La Rencontre imprévue* (1726) gibi oyunları yazan Alain-René Le Sage'di [99]. Jacques-Philippe d'Orneval'le ortaklaşa yazdığı sonuncusu uzun süreli bir etki bıraktı. Christoph Willibald Gluck'un ilk kez Ocak 1764'te Viyana'daki Burgtheater'de sahnelenen ve orada 1780'de bir kez daha oynanan aynı adlı *opéra-comique*'in librettosuna temel oluşturdu. Bu opera ise Joseph Haydn'ın Ağustos 1775'te Eszterháza'da sahnelenen *L'incontro improvviso*'suna ilham kaynağı oldu.

Gerek Le Sage ve d'Orneval'in *comédie-bouffe*'leri, gerekse türün Germain-François Poullain de



101
*Saray Bahçeleri*, André Campra'nın *L'Europe galante* oyununun dördüncü girişi *Acte turc* için sahne tasarımı, Jean Bérain, yak. 1697, dolmakalem ve gri ince boya

Saint-Foix ve Antoine Poinsinet tarafından bir süre sonra verilen örnekleri Fransız cesaretinin daima yabancıyı alt ettiğini göstererek ulusal gururu okşamaya yönelikti. Bu eski tarz 1761'de *Soliman second, ou, Les Trois sultanes*'de Charles-Simon Favart tarafından tazelenerek parlak bir düzeye çıkarıldı. Oyun Jean-François Marmontel'in *Contes moraux* kitabındaki masallardan birine dayalıydı. Üç sultan, Soliman adlı padişahın gönlünü kazanmak için yarışır. Fransız sultanın Soliman'a kafa tutan davranışlarının ve doğuştan gelme ayartıcı yaklaşımlarının bir araya gelmesi, İspanyol ve Çerkes rakipleri karşısında zafere ulaşmasını sağlar. Ardından padişah üzerindeki nüfuzunu kullanarak reforma önayak olması, önü kesilen baş haremağası Osmin'un sonunda şöyle haykırmasına yol açar: "Nasıl da perişanım./ Bu ufak kalkık burnun/ Bir imparatorluğun yasalarını değiştireceği/ Kimin aklına gelirdi ki."[12]

*Soliman second*'ın ilk sahnelenişinde Fransız sultan Roxelane rolünü Favart'ın eşi Marie-Justine Duronceray oynadı. Favart anılarında oyundan söz ederken şuna işaret eder: "Türk kadınlarının otantik elbiseleri ilk kez görüldü; İstanbul'da yerel kumaşlardan yapılmışlardı".[13] Oyunun dokuz ciltlik toplu eserler dizisinde (1763-65) yer alan bir baskısında ise, bazı sahne talimatlarını verirken, "halılar, buhurdanlar, sedirler ve Türk göreneğine uygun diğer mobilyalar"[14] gibi eşyaları tavsiye eder. Perde 2, Sahne 13'ün sonunda "farklı renkte kristallerle ve devekuşu yumurtalarıyla bezenmiş, baskıda tasvir edilene oldukça benzer büyük bir avize" kullanılmasını öngörür; bu ifade dördüncü cildin ön sayfasına, yani Hubert-François Gravelot'nun illüstrasyonundan yapılmış gravüre bir göndermedir [100].[15] Gravelot büyük olasılıkla devekuşu yumurtalı bu avizenin biçimini Guer'in *Mœurs et usages des Turcs* kitabında (1746) yer alan François Boucher'e ait desenlerden yapılan gravürlerden birine dayandırmıştı [bkz. 143]. Türklerin aydınlatmayla ve devekuşu yumurtalarıyla ilişkilendirilmesinin kaynağı, Sultan I. Süleyman'ın kendi adını taşıyan camideki avizelerin dekorasyonu için iki binden fazla devekuşu yumur-







102 *Yukarıda solda Emilie Rolünü Canlandıran Matmazel Chevalier, Le Turc généreux* için kostüm tasarımı, kaynak Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, Louis-René Boquet, 1761, kurşunkalem ve suluboya

*Soprano Marie-Jeanne Chevalier (1722–89)* Les Indes galantes*'de ilk kez 1742'de oynadı.*

103 *Yukarıda ortada Bostancı, Acte turc* için kostüm tasarımı, Louis-René Boquet, 1766, dolmakalem ve suluboya

Acte turc *aslında saray muhafızları olan Bostancıların bir balesiyle biter. André Campra'nın* L'Europe galante *adlı* opéra-ballet*'sinin 17 Haziran 1766'da Paris'te yeniden sahnelendiği yer Kraliyet Müzik Akademisi'ydi.*

104 *Yukarıda sağda Bostancıbaşı, Acte turc* için Louis-René Boquet'nin yaptığı kostüm tasarımı, kaynak André Campra, *L'Europe galante*, 1766, dolmakalem ve suluboya

Acte turc*'un 1766'daki sahnelenişinde Bostancıbaşı rolünü, sahneye ilk kez önceki yıl çıkmış olan* basso cantante *Mösyö Cassaignade oynadı. Louis Petit de Bachaumont* Mémoires secrets *kitabında Cassaignade'ın "Bostancıbaşı rolünü soylu tavırla oynadığı" saptamasında bulunur (**c. 6, sayfa 311**).*

tası sipariş ettiği İstanbul'a giden bir seyyahın anlatımı olsa gerek. Sonraki bir tarihte bizzat devekuşu Artois kontunun Versailles'daki ikinci Türk kabini için yapılan çifte şamdanın birinde bir motif olarak kullanıldı (bkz. Bölüm 6).

*Kibarlık Budalası* adlı *comédie-ballet*'de olduğu gibi, Sage, Favart ve diğerlerinin *comédie-bouffe*'lerinde şarkıya ve dansa çoğu kez yer verildi. Her iki müzik unsuru 1690'larda gelişen *tragédies en musique*'in resmî havasına daha hafif bir alternatif niteliğindeki *opéra-ballet*'nin özünde vardı. *Opéra-ballet* sürekli hareketten yoksun ama bir temayla birbirine bağlanmış bağımsız perdelerden ya da girişlerden oluşurdu. Bu türün ilk örneklerinden biri, André Campra'nın ilk kez Ekim 1697'de Paris'te sahnelenen *L'Europe galante*'sidir. Antoine Houdar de La Motte'un yazdığı librettoda, aşk teması aralarında Türkiye'nin de bulunduğu dört ülkede irdelenir. Her giriş temanın gerçek bir sunumundan ziyade simgesel bir sunumunu verir. Aşkın değişen odağına ve bunu izleyen kıskançlıklara dair bir hikâye olan *Acte turc*'ta olaylar Zuliman'ın sarayında geçer. Zuliman sevdiği kadına şunu bildirir: "Gönlüm senin gönlünden esefle kopuyor; şefkat hâlâ senden yana olsa da, aşk başkasından yana artık."[16] Campra Osmanlı müziğini taklit etmeye dönük bir girişimde bulunmadı. Çünkü Avrupalıların hemen hepsi için Doğu müziğinin sedası anlaşılmazdı. Jean Dumont, genel görüşü benzersiz yaklaşımıyla şöyle ifade etmişti: "Onların müziği düzgün bir uyumdan ziyade berbat bir patırtıdır ve aynen işkence gören bir adamcağızın inlemeli çığlıklarını andırır."[17] Henri Gissey'nin Menus-Plaisirs'ndeki ardılı Jean Bérain de *Acte turc* için sahne dekorunu tasarlarken gerçekçilik derdinde değildi; saray bahçelerinin genel bir görüntüsünü yaratarak, dikkatleri hikâyenin temasına yoğunlaştırmaya çalıştı [101].

*L'Europe galante* hem bütünüyle hem de kısmen sürekli yeniden sahnelendi. Kraliyet gösterilerinin baş kostüm tasarımcısı Louis-René Boquet'nin 1766'da *Acte turc*'un sahnelenmesi için hazırladığı yeni etütler, Osmanlı motiflerinin şen şakrak yeni




105
*Le Turc généreux. Ballet Pantomime executé à Vienne sur le théâtre près de la cour, le 26 Avril 1758,* Canaletto takma adlı Bernardo Bellotto, 1759, oymabaskı

yorumuyla *turquerie*'nin somutlaşmış bir halidir [103, 104]. Bu tasarımları, sözgelimi çizdiği "Bostancıbaşı" tipi hem Guer'in *Mœurs et usages des Turcs* kitabında yer alan Boucher'e ait çizimlerden Duflos'un yaptığı gravürler, hem de Vien'in *Caravanne du sultan à la Mecque* dizisi üzerindeki etkisini açığa vurur. Boquet 1761'de başka bir *opéra-ballet*, *Le Turc généreux* adlı bir perdenin yer aldığı *Les Indes galantes* için de kostümler tasarladı [102]. Jean-Philippe Rameau'nun *Les Indes galantes*'i ilk kez Ağustos 1735'te Paris'teki Kraliyet Müzik Akademisi'nde sahnelendi. Bu opera sırf Akademi'de o tarihten 1773'e kadar kısmen ya da bütünüyle üç yüz yirmi kez oynandı. Gördüğü büyük rağbet dönemin egzotik şeylere hayranlığının bir göstergesidir. *Turc généreux*'deki tema ilk başta ürkütücü olan Türk'ün sonunda aydın ve yüce gönüllü bir kişiliğe kavuşmasıdır. Louis Fuzelier'nin yazdığı libretto, köleleştirildikten sonra sevgilisi Valère'ye sadık kalan ve sahibi Osman'ın iltifatlarını tersleyen Emilie'nin hikâyesini anlatır. Emilie'yi sürekli arayan Valère'nin gemisi bir fırtınada Osman'ın ülkesinde kıyıya vurur ve sevgililer kavuşur. Osman, karşısına çıkan Valère'nin asil ruhlu eski efendisi olduğunu fark eder ve Emilie'ye yönelik duygularını bir yana bırakarak, sevgilileri serbest bırakır. Bunun üzerine Valère şöyle haykırır: "Bundan daha yüce bir gönül var mıdır?"[18] Osman'ın soylu davranışı, Valère'nin emsalinden esinlenmiş olsa bile, yakın dönemdeki elçi heyetlerinden sonra toplumun Osmanlılar hakkında değişen kanaatiyle uyumludur. Bu *opéra-ballet*'nin başarısı Favart'ın *Les Indes dansantes*'i (1751) gibi ilham kaynağı olduğu parodiler sayısına da yansıdı. Bernardo Bellotto'nun *Le Turc généreux*'nün Nisan 1758'de Viyana'da sahnelenişini konu alan bir gravürünün [105] gösterdiği üzere, Fransa dışında aynı ölçüde tutuldu.

Başka bazı operalar ve baleler halkın bilincinde Doğu'yu canlı tuttu. André-Modeste Grétry'nin Kral XV. Louis'nin son baş metresi Barry Kontesi Jeanne Bécu'ya ithaf ettiği *Zémire et Azor* adlı dört perdelik *comédie-ballet*'sinin prömiyeri Kasım 1771'de

106 *Karşı sayfada* "La Foire du Caire" mefruşat kumaşı, atfedilen kişi Petitpierre et Cie, muhtemelen Nantes, 1785–90, dokuma baskılı pamuk

Fontainebleau'da yapıldı. Bale bir ay sonra Paris'te Comédie-Italienne'de, ardından St Petersburg (1774), Drottningholm (1778) ve Londra'da (1779) sahnelendi. Marmontel'in yazdığı libretto Doğu ortamında geçen *La Belle et la bête* adlı bir peri masalına dayanmaktaydı. On iki yıl sonra, Ekim 1783'te Grétry'nin başka bir *opéra-ballet*'si, *La Caravane du Caire* Fontainebleau'da kraliyet ailesi önünde sahnelendi. Grétry bu eserinde *opéra-comique*'e özgü kalıpları ve üslupları *ballet de cour*'la birleştirdi; böylece daha sonraları yazdığı üzere "ebediyen zıt iki türün artık birbirlerinin güzel yanlarını ödünç alması gerektiğini" gösterdi. Doğu tarzından çok İtalyan tarzı renkli orkestrasyon ve melodik ifade, Menus-Plaisirs'deki Kral Kabini'nin teknik ressamı Pierre-Adrien Pâris'nin tasarladığı sahne düzeninin hayali Doğu'suyla uyumluydu.[19] Etienne Morel de Chédeville'in yazdığı librettoda bir kez daha yüce gönüllü Türk ve soylu Fransız temaları esas alındı. Prömiyeri Ocak 1784'te Paris'te yapılan opera coşkulu bir kabul gördü ve 1829'a kadar yaklaşık beş yüz kez sahnelendi. Öylesine üne kavuştu ki, bir dokuma tasarımına onun adı verildi [106].

Osmanlı dünyası, François Francoeur ve François Rebel'in 15. yüzyılda Türklere direnmiş Arnavut ulusal kahramanı Gjergi Kastrioti Skënderbeu'yu [İskender Bey] konu alan *Scanderberg* adlı beş perdelik *tragédie-lyrique*'inde de canlandırıldı. Campra'nın *L'Europe galante*'sinin libretto yazarı Antoine Houdar de La Motte'un yazmaya başladığı libretto, ölümünden sonra Jean-Louis-Ignace de La Serre, sieur de l'Anglade tarafından tamamlandı. İlk kez Ekim 1735'te Kraliyet Müzik Akademisi'nde sahnelenen operanın Ekim 1763'te Fontainebleau'daki görkemli sahnelenişinde kostüm tasarımlarını Louis-René Boquet hazırladı. Konu Edirne'de geçer ve son perdenin dekoru "elmaslar"la ışıldayan bir caminin önüdür. Geniş kadroda; "Türklerin İmparatoru" Amurat [Murad], gözde sultanı Roxane [Ruhsar], ayrıca devlet yetkilileri, saray sakinleri ve "Arnavutluk Kralı" Scanderberg'in maiyeti vardı. Eserin bir tragedya olmasına karşın, dana ayrılmaz bir parçasıydı. 1735'teki prömiyerinde Giovanni Niccolò Servandoni'nin tasarladığı *trompe-l'œil* ["göz boyama"] dekorunda, dramatik tarzıyla ünlü dansçı ve koreograf Marie Sallé solo bir "cariye" dansı yaptı.

Doğu konulu Fransız operaları Avrupa'nın her yanında sahnelendi; başka ülkelerden besteciler de eserleri için benzer malzemeleri kullandı. İngiltere'de George Frideric Handel 1724'te, Timur ve I. Bayezid çatışmasına dayanan *Tamerlano* adlı üç perdelik bir opera besteledi. İlk kez Londra'daki Kral Tiyatrosu'nda sahnelenen operanın Türk padişahı Bajazet tipi operada bir tenora uygun ilk önemli rollerden birini sundu. Antonio Vivaldi prömiyeri 1735 karnaval sezonunda Verona'da yapılan *Bajazet (Il Tamerlano)* adlı üç perdelik operasında aynı konuyu işledi. Joseph Haydn'ın 1768'de bestelediği ve librettosunu Carlo Goldoni'nin yazdığı *Lo speziale* adlı üç perdelik komik operanın son perdesinde bir "Türk" aryası ve bunla bağlantılı kıyafet değişikliği vardı; aynı yıl Niccolò Jommelli'nin *La sciava liberata* operası Ludwigsburg'da sahnelendi. Sekiz yıl sonra, 1776'da Charles Dibdin'in *The Seraglio* adlı iki perdelik komik operası Covent Garden'daki Kraliyet Opera Binası'nda sahneye konuldu.

Wolfgang Amadeus Mozart'ın prömiyeri 1782'de Viyana'da yapılan *Saraydan Kız Kaçırma* operası Almanca konuşulan bütün ülkelerde hemen sevildi. Ürkütücü ama sonunda iyiliksever Türk motifi bu eserde de benimsendi. Önceki bazı eserlerde olduğu gibi, Türk müziği izlenimi ziller ve çelik üçgen eşliğinde bir davulun tekrarlamalı ve sert çalınışıyla verildi. Mozart babasına yazdığı bir mektupta, dramatik etki yaratmaya dönük bu unsuru "Osmin'in öfkesi Türk müziği kullanılarak gülünçleştiriliyor,"[20] diye açıkladı. Daha sonra Yeniçeri korosunun "kısa, canlı olduğunu ve Viyanalıları memnun etmek için konulduğunu"[21] ekledi. Koro için çalgıların sınırlı müzikal yelpazesi yaratıcılığı kısıtlasa da, Türk müziğinin monoton ve olsa olsa jeste uygun olduğu yolundaki köklü görüşten yararlanmak Mozart'ın kolayına gelmişti. Sunuşu seyircilerin Osmanlı dünyasına bakışıyla uyumluydu; sınırlı bilgilerle ve katı önyargılarla oluşmuş hayali bir Doğu, büyüleyici ve bazen ürkütücü bir akıl sır ermez yerdi bu.





# 4

# Avrupa Resminde Osmanlı Dünyasından Yansımalar

Daha önce belirtildiği gibi, bazı Avrupalı seyyahlar Doğu Akdeniz'de kaldıkları dönemin bir hatırası olarak tablolar yaptırdılar. Bunlar portrelerden ve sefirlerin huzura kabulü gibi belirli olayların kayıtlarından, Osmanlı tebaası etütlerine ve topografik manzaralara kadar uzanmaktaydı. Hemen hepsini orada ikamet eden Avrupalı sanatçılar ya da belki Jean-Baptiste Vanmour'un durumunda olduğu gibi, stüdyo kopyaları çıkarmak üzere çalıştırılan Türk ressamlar yapmıştı. Sanatsal özgürlük ne ölçüde kullanılmış olursa olsun, bu eserler temelde belgeseldir. Doğu Akdeniz'i gezmemiş Avrupalılar, Türk kıyafetiyle tasvir edilmeye başladığında, portre sanatı değişerek bir fikri ya da fanteziyi iletmeye dönük bir kimliğe büründü. Yorumun öne çıkmasıyla birlikte, daha önce ara sıra görülen etnografik doğruluk hevesi söndü. "Türk" kıyafetli modele dayalı bir portre türünün ortaya çıkışı, Avrupa'da Osmanlı elçiliklerinin sayıca arttığı ve yazarların, bestecilerin ve tasarımcıların sahnede hayali bir Doğu yaratmaya yöneldiği döneme denk geldi. Kostüm portresiyle birlikte, Osmanlı konulu resim de çeşitli egzotik çağrışımları ve klişeleri abartarak gelişti.

17. yüzyıl ortalarında Toskana Grandükü II. Ferdinando de' Medici'nin "Türk" kıyafetli portresinin Justus Sustermans tarafından niçin yapıldığı bilinmemektedir [110]. Belki Grandük'ün saraydaki bir maskeli baloda giydiği kıyafetin dosdoğru kayda geçirilmesi maksadıyla yapılmıştı. Başka bir seçenek Grandük'ün hükümdarlık statüsünü ifade etmeye yönelik mecazi bir portre olarak tasarlanmış olmasıydı. İlham kaynağı Paolo Giovio'nun 16. yüzyıl ortalarında ünlü kişileri kapsayan portre dizisi olabilirdi. Bu portrelerden yapılan gravürler Giovio'nun yazdığı biyografilerle birlikte, aralarında *Elogia virorum bellica virtute illustrium*'un bulunduğu bir dizi kitap halinde yayımlandı [108]. Dizide yer verilen birkaç Osmanlı hükümdarının portreleri jenerik olmakla birlikte, Osmanlı kudretinin güçlü bir timsalini sunmaktaydı. I. Cosimo de' Medici 1552'de Cristofano dell'Altissimo'yu dizinin kopyasını çıkarmakla görevlendirmişti. Sustermans daha sonra Uffizi'nin birinci kattaki koridoruna asılan bu

107 *Karşı sayfada Padişah Haremde* (detay), Jean-Baptiste Pater, yak. 1730, tuval üzerine yağlıboya



108
*Sultan II. Bayezid*, kaynak Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basel, 1575, kitap 4, sayfa 211, ağaç baskıyı yapan Tobias Stimmer

*Giovio'nun* Elogia... *dizisinin 1575 Basel baskısı II. Ferdinando'nun büyük amcası olan Toskana Grandükü I. Francesco de' Medici'ye ithaf edilmnişti. Yazarın* De rebus et vitis imperatorum Turcarum *kitabında bu portrenin II. Bayezid ve I. Murad (Amurathes I) üzerine makalelerin illüstrasyonu olarak kullanılması, görüntülerin gerçek benzerlikten ziyade jenerik timsale dönük olduğunu vurgular.*



109
*Sultan Gibi Giyinmiş Hanım*, Henri Bonnart, yak. 1690, gravür

kopyaları herhalde görmüş olmalıydı. Dolayısıyla Ferdinando portresi dell'Altissimo'nun tablolarıyla beraber bir tarihsel bağlamda ele alınabilir ve dizinin bir güncellemesi olarak görülebilir. İşin garip tarafı, bu yüksek mertebe göndermesinin uygunsuz oluşuydu; çünkü Ferdinando döneminde Medici Ailesi'nin ekonomik gücü önemli ölçüde düşmüştü.

18. yüzyıl İngilteresinde Doğu maskeli balo erkek kıyafeti için gözde bir ilham kaynağıydı ve kimin ne giydiğine ilişkin ayrıntılar basına haber konusu olurdu. Nitekim *Gentleman's Magazine* Rus sefirinin Şubat 1755'te Somerset Konağı'nda verdiği bir baloda, Cumberland Dükü'nün "kocaman bir elmas salkımı taşıyan sarığıyla bir Türk kıyafeti içinde"[1] olduğunu belirtti. Birkaç yıl sonra da Danimarka Kralının maskeli balosunda "L[or]d Grosvenor'ın Türk tarzında görkemli bir takım elbise giydiğini"[2] aktardı. Doğu tarzı maskeli balo kıyafetleri erkeklerden rağbet görmekle birlikte, anlaşıldığı kadarıyla sadece böyle eğlencelerde giyildi ve portrenin görsel repertuvarına girmedi. Osmanlı kisvesiyle resmedilenler genelde bir kostümcünün tasarımlarını değil, otantik elbiseleri giyerlerdi. Birçok modelin Doğu Akdeniz'le bağlantılarının olması nedeniyle, elbiseler bu bağlantılara basit bir görsel göndermeden ibaretti. Çocukken İstanbul'da Vanmour tarafından annesiyle birlikte resmedilmiş olan Edward Wortley Montagu, bu kostüm bağlantısını daha da ileriye götürdü ve yetişkinliğinde Avrupa'dayken Osmanlı elbiseleri giymeye devam etti (bkz. 58). Bayan (Elizabeth) Montagu'nun mektup arkadaşlarından biri 1762'de Roma'dan şunları yazdı: "Gün ışımadan uyanıyor ve uzattığı sakalın evdeyken giydiği sarıkla bir araya gelişi onu çok tuhaf bir kişiye dönüştürüyor."[3] Zeki ama eksantrik biri olan Wortley Montagu, Sultan III. Ahmed'in gayri meşru oğlu olduğu yolundaki hikâyeyi uydurdu. Bu bakımdan George Romney yaklaşık 1775'te Venedik'te portresini yaptığında, onu belinde bir Doğu kılıcıyla ve elinde topuzla tam Osmanlı kıyafetiyle resmetmesi belki de kaçınılmazdı [111].

Kadınların Osmanlı kisvesi erkeklerinkinden yapı itibariyle farklıydı. Portrede kadın model, erkeğin aksine genellikle Osmanlı kıyafetinin bir



110 *Yukarıda*
*Toskana Grandükü II. Ferdinando de' Medici,*
Justus Sustermans, yak. 1640, tuval üzerine yağlıboya



111 *Solda*
*Edward Wortley Montagu,*
George Romney, yak. 1775, tuval üzerine yağlıboya







112 *Karşı sayfada Türk Maskeli Balosunda Bir Hanım, Muhtemelen Felicita Sartori*, Rosalba Carriera, yak. 1735, pastel

*Bu kompozisyonun gravürü Charles Corbutt tarafından bakır klişeyle yapılmıştır. Pastel tablonun başka bir versiyonu Cenevre'deki Sanat Tarihi Müzesi'ndedir. 18. yüzyıl ortalarında "Türk" maskeli balo kostümü sıklıkla bir karnaval maskesiyle birlikte giyilirdi.*

113 *Yukarıda solda İmparatoriçe Maria Theresia*, Jean-Etienne Liotard'ın resminden, yak. 1750, tuval üzerine yağlıboya

*Liotard'ın muhtemelen İstanbul'dayken çizdiği ve daha sonra Viyana'da Joseph Camerata tarafından gravürü yapılan* Peralı Frenk Hanımı *adlı pastel resmi imparatoriçenin kostümü için ilham kaynağıydı.*

114 *Yukarıda sağda Broglie Markizi Elisabeth-Catherine de Besenval de Brünstatt Sultan Kılığında*, Jean Marc Nattier, 1742, tuval üzerine yağlıboya

Avrupai yorumunu giymiş halde resmedilirdi. Liotard'ın stüdyo donanımındaki Levanten elbiseler ve Madam Favart'ın *Soliman second* operasında giydiği İstanbul yapımı kostümler kuraldan ziyade istisnalardı. Moda giyim ve maskeli balo kıyafeti arasında bir farklılık vardı. "Büyük Matmazel" olarak anılan Montpensier Düşesi Anne-Marie d'Orléans 1667'de Versailles'da düzenlenen *courses de têtes*'in (turnuva) bir seyircisi olarak alaturka giyimli diye tasvir edilmişti. Oysa giydiği elbiseler Osmanlılara herhalde tanıdık gelmezdi; göndermeyi haklı kılacak yen kesimi ya da kumaş fırfırı gibi belli detaylara reğmen, tasarlanışı Avrupai sayılırdı. Bu yaklaşım Henri Bonnart'ın *Sultan Gibi Giyinmiş Hanım* gravüründe görülebilir [109]. Özel olarak maskeli balolar için yapılan kostümler Avrupa terziliğinin teamüllerine daha az bağlıydı; ama bu durum Türk giyim tarzının daha doğru canlandırılışını getirmedi. Entari, kaftan ve kurdi (kürk astarlı brokar elbise) gibi unsurlar Avrupa zevkine uyacak şekilde serbestçe uyarlandı. Düşük belli kemerler ve asimetrik biçimde başa geçirilen, zarif bir eşarpla birlikte giyilen ve çoğu kez tüylerle ya da mücevherli sorguçlarla süslenen ufak hotozlar gibi aksesuarlar da benimsendi. 18. yüzyıl ortalarına ait dizi alaturka maskeli balo portresinde, sözgelimi Rosalba Carriera'nın genç bir kadını konu alan pastel resminde ve Jean-Etienne Liotard'ın heybetli İmparatoriçe Maria Theresia görüntüsünde modellerin ellerinde karnaval maskesiyle tasvir edildiği görülür [112, 113]. Bu dönemde Viyana'da düzenlenen çeşitli Türk temalı eğlencelerden biri olan *entrée in orientalischer tract* 3 Ekim 1743'te Schönbrunn Sarayı'nda gerçekleşti. Viyana'da 1743-45 arasında kalan ve kısa sürede sarayla güçlü bağlantılar kuran Liotard'ın bu modada bir katalizör olduğu ileri sürülür.[4]

Mehmed Said Efendi'nin 1742 Paris elçiliği sırasında sosyeteyi hayran bırakan kibar görgüsü, Boğaziçi kıyısında Fransız tarzında zarif bir saraya dair fikirleri teşvik etti. Bunun sonuçlarından biri Türk kıyafetli maskeli balo portresi furyası oldu. Sefirin hâlâ Paris'te olduğu dönemde, Broglie Markizi Elisabeth-Catherine de Besenval de Brünstatt, Jean-Marc Nattier'ye bir portresini yaptırdı; niyeti bunun im-



115 *Karşı sayfadaki detay Sainte-Maure Markizi Marie de Guerin*, Jacques-André-Joseph Aved, 1743, tuval üzerine yağlıboya

*1743 Salon'unda sergilendi,* Livret *no. 73, "Madame la Marquise de Ste Maur, en Sultane, dans le Jardin du Sérail."*

zalı bir kopyasını İsveç sefiri Kont Carl Gustaf Tessin'in eşine vermekti [114]. Stockholm'e dönmüş olan karısını portrenin ilerleyişi konusunda mektuplarla bilgilendiren Kont Tessin 6 Nisan 1742 tarihi bir mektupta şunu yazdı: "Madam Broglie beni portresi için istediği bir sultan kostümünü bulmak üzere Comédiennes'e gönderdi. Gaussin ve Grandval'e uğradım; aradığım şeyi ikincisi bana verdi ve derhal alıp Nattier'ye götürdüm."[5] Markizin giydiği kostüm Türk giyiminin unsurlarını barındırmakla birlikte, karakter itibariyle Batı'ya özgüydü. Bu bağlamda bir sahne kostümünün kullanılmış olması, Avrupa'nın 18. yüzyılda Osmanlı dünyasına hayali bakışını şekillendirmede tiyatronun oynadığı rolü gösterir.

Joseph Aved 1743'te, yani Mehmed Said Efendi portresinin (bkz. 49) Salon'da sergilenmesinden bir yıl sonra, Osmanlı temalı başka bir eserini, Sainte-Maure Markizi Marie de Guerin'in sultan kılığındaki bir portresini sundu [115]. Arka-planda koru içinde bir camiyle birlikte tam boy resmedilen modelin üstünde şık bir maskeli balo kostümü vardır; kostüm dökümlü bir kürklü kurdiden ve bir köşesi bel hizasında püsküllü bir kuşağın altına tıkıştırılmış bir kaftandan oluşur [bkz. detay]. Leydi Mary Wortley Montagu'nun bir mektubunda Türk hanımların kaftanlarını bu şekilde düzenlemeleri üzerine fikir yürütmesinden sonra, bu detay Avrupa'da bir kostüme alaturkalık kazandırmanın aracı olarak hızla benimsenmişti. Bu tarz "Türk" elbiselerinin biçimi zamanla, özellikle de neo-klasisizmin başat üslup olarak öne çıktığı 1760'larda daha kısıntılı ve stilize hale geldi. Resmin tanınabilir bir modelden ziyade bir temayı sunmasına bağlı olarak, Jean-Honoré Fragonard'ın bir genç sultan etüdünde görülebileceği üzere, sunuş daha da soyutlaştı [117]. Jean-Baptiste Greuze'ün "Türk" kostümü içindeki bir kızı konu alan tablosundaki detay bolluğu sadeleştirme yönündeki eğilime ters düşer; ancak bu durum oldukça teatral sunuşun çıtlattığı üzere, bir aktrisin tasvir edilmesinden kaynaklanmış olabilir [116]. *Galeries des modes et costumes français*'in (1779) ikinci cildinde yer alan ve Comédie Française'de giyildiği tarzda bir "sultan kıyafeti"ni gösteren benzer







116 *Karşı sayfada Türk Kıyafetli Maskeli Balodaki Hanım*, Jean-Baptiste Greuze, yak. 1790, tuval üzerine yağlıboya

117 *Yukarıda Sultan*, Jean-Honoré Fragonard, yak. 1775, tuval üzerine yağlıboya

biçimde abartılı kostüm gravürüyle karşılaştırıldığında, sahneyle bir tür bağlantı doğrulanır [118].

Elisabeth Vigée Le Brun 1785 Salonu'nda Clermont-Tonnerre kontesi Louise Joséphine de Rosière de Sorans'ın sultan kılığında bir portresini sergiledi.[6] Model boynunda inci bir gerdanlıkla ve üstünde kakım astarlı bir kurdiyle resmedilmişti; kaftanı yivli iki büyük altın kurstan tokası olan bir kemerle bel hizasında tutturulmuştu. Bu tarz otantik Osmanlı giyiminden pek uzak değildi; ancak başlığı daha çok Türk erkeğine özgü bir aksesuar olan sarığı andırmaktaydı. Avrupa'da sarık konusunda sürekli karşılaşılan bu yanlış anlayışın kökleri C. de Ferriol'un *Recueil* eserine kadar götürülebilir.[7] Levha 39 bir Rum kadınını dairesinde gösterir; modelin Türk giyim tarzından uyarlanmış. Rum kıyafeti boncuk dizisiyle sarılmış yumuşak ve genişçe bir başlığı da kapsar. François Boucher birkaç yıl sonra bir Levanten kadını konu alan ve Simon-François Ravenet'nin *Recueil de diverses figures étrangères...* dizisi için gravürünü yaptığı etkili bir görüntü olan *Femme du Le-*



118 *Solda Bir Sultan Kostümü*, kaynak *Galeries des modes et costumes français*, c. 2, Paris, 1779, Pierre-Thomas Le Clerc'in çiziminden gravürü yapan Jean-Baptiste Patas, elle boyama



119 *Kontes Yekaterina Vassilyevna Skavronskaya*, Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, 1790, tuval üzerine yağlıboya



120 *Prenses Anna Aleksandrovna Golitsina*, Elisabeth-Louise Vigée Le Brun, 1797, tuval üzerine yağlıboya

*vant* adlı etüdünde bu levhayı hareket noktası olarak kullandı (bkz. 233). Otantiklik hevesinin *turquerie* yaratıcıları için sönmeye yüz tutması nedeniyle, böyle bir giyim aykırılığı ayartıcı egzotizm üzerine kurulu bir dünyayı çağrıştırmaya dönük asıl amacın yanında önemsizdi.

Fransız Devrimi'nden sonra Vigée Le Brun'ün Türk kıyafetini kullanışı, kişisel moda anlayışı doğrultusundaki uyarlamayla daha da serbestleşti. Modelleri teatral maskeli balo kostümleri değil, çoğu kez kendi tasarımı olan ve belirli bir çağa özgü olmayan şık ve stilize kostümler içindeydi.[8] Bu durum Prenses Anna Aleksandrovna Golitsina'nın 1797'de St Petersburg'da yapılan portresinde görülebilir. Çapraz geçişli gevşek elbise, kaftanın rahat biçiminin bir kalıntısını yansıtır; başlık ise Osmanlı dünyasına özgü mücevherli hotozu çağrıştırır [120]. Vigée Le Brun'ün 1790'da Napoli'de yaptığı önceki bir portrede "Türk" kostümünün şık aksesuar ötesinde bir şey olarak tasarlanmış olması mümkündür [119]. Portrenin modeli Kontes Yekaterina Vassilyevna Skavronskaya, Rus Çariçesi II. Yekaterina'nın gözdesi, 1768–74 ve 1787–92 Rus-Türk savaşlarının başarılı komutanı Prens Grigori Aleksandroviç Potyomkin'in yeğeniydi. İlk çatışmayı sona erdiren barış antlaşmasının ardından, Potyomkin eski Osmanlı topraklarını kapsayan yeni güney eyaletlerinin genel valiliğine atandı. Kontes Yekaterina, öbür iki kız kardeşi Aleksandra ve Varvara gibi, dayısının bir gözdesi oldu ve görünüşe bakılırsa bu konumu yıllarca vicdan azabı duymadan benimsedi. Vigée Le Brun anılarında modelin baygın cazibesini şöyle belirtir: "Kontes bir melek kadar tatlı ve güzeldi; dayısı olan meşhur Potyomkin onu servete boğmuştu, ama bunu hiçbir şekilde kullanmadı. Bir korse takmadan ve kocaman bir kürklü siyah mantoya sarınmış halde bir kanepeye yayılıp uzandığında en mutlu anlarını yaşamaktaydı."[9] Acaba sanatçı modelini "Türk" kostümüyle resmederken, Kontes ile haremin hayali sakinleri arasında bir hısımlığı ima etmiş olabilir miydi? Daha önce maskeli balo giyimi ve moda giyim arasında açık bir ayrım vardı; oysa yeni dönemin giyim tarzına bazı alaturka unsurlar katıldı. *Journal des modes* 1788'de ünlü "Au Petit





121 *Yukarıda solda Saygıdeğer Coventry Kontesi Maria*, Jean-Etienne Liotard'ın tablosundan Richard Houston, yak. 1753–55, bakır klişe

122 *Yukarıda sağda Nancy Parsons*, George Willison, yak. 1771, bakır üzerine yağlıboya

Dunkerque" mağazasının stoku çerçevesinde "sultan tarzı" kemerlerden ve "tılsımlı bilezikler"den söz etmekteydi.[10] Bununla birlikte "alaturka" kesimli elbiselere göndermeler hâlâ bir padişah eşinden ziyade Montpensier Düşesi'ne anlaşılır gelen bir kurguya işaret etmekteydi.[11]

Bu arada İngiltere'de 1720'lerden itibaren büyük olasılıkla Leydi Mary Wortley Montagu'nun etkisiyle, Türk kisvesi kadın portrelerinden ara sıra benimsenen bir sanatsal tasarıma dönüştü. Belki de Jean-Etienne Liotard'ın 1753-55 arasında orada kalışının bir sonucu olarak, 1750'lerden itibaren daha da yaygınlaştı. Liotard Londra'dayken *Kanepedeki Dalgın Hanım* kompozisyonunun ikinci bir versiyonunu yaptı. Richard Houston bu eseri gravüre geçirirken, Coventry Kontesi Maria Gunning'in bir portresi olacak şekilde değiştirdi [121]. Liotard'ın onayıyla yapıldığı sanılan değişiklik belki de sosyete dilberinin şöhretinden yararlanmaya yönelikti. Gravürün etkili olduğu hemen ortaya çıktı. Minyatürcü Gervase Spencer, kompozisyonu birkaç portrede kullandı; bunlardan biri Susannah Beckford'un 1755'te yapılan mine resmiydi [123]. Kompozisyon George Willison'ın yaklaşık 1771'de yaptığı Nancy Parsons portresinde de kullanıldı [122]. Liotard'ın model içe dönük bir dalgınlık içinde görülürken, Nancy Parsons'ın izleyiciyi yılışık bir güvenle süzmesi belki de dönemin önde gelen fahişelerinden biri olmanın getirdiği özgüvenin bir yansımasıdır. Türk kıyafetinin Parsons'a çekici geldiği açıktır; çünkü birkaç yıl önce Joshua Reynolds da benzer kisveyle portresini yapmıştı.[12]



123 *Solda Susannah Love, Bayan Francis Beckford*, Gervase Spencer, 1755, renkli mine

*Yılda 20.000 sterlinlik bir gelirin vârisi olan Susannah Love Şubat 1755'te, eski bir Jamaika valisinin oğullarından ve aynı şekilde büyük bir servetin vârislerinden biri olan Francis Beckford'la evlendi. Kocasının yeğeni William Beckford Fonthill'de bir Türk odası oluşturacaktı (bkz. s. 158–59).*

Reynolds 1750'lerin sonlarından 1780'lerin başlarına kadar neredeyse istisnasız maskeli balo kıyafeti şeklinde Doğu kostümü giymiş bir dizi kadın modelin portrelerini yaptı.[13] Bunların en



124
*Charlotte Grenville (Leydi Williams-Wynn) Üç Büyük Çocuğuyla Birlikte*, Joshua Reynolds, yak. 1778, tuval üzerine yağlıboya



125
*Kanepede Kitap Okuyan Hanım*, Jean-Etienne Liotard, yak. 1748–52, tuval üzerine yağlıboya

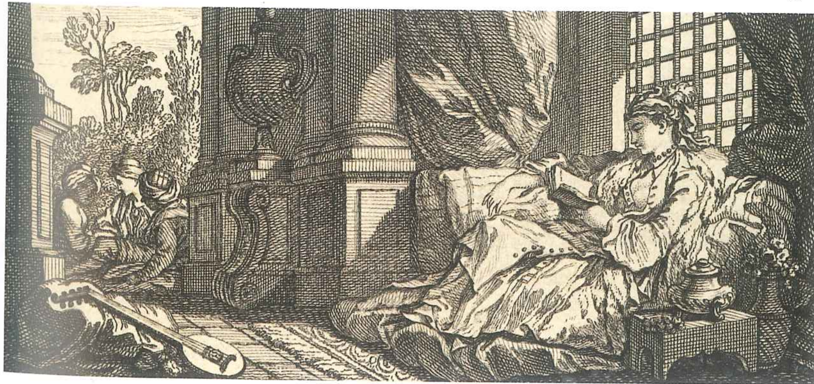




126 *Yukarıda solda Richmond Düşesi Mary Bruce*, Angelika Kauffmann, yak. 1775, tuval üzerine yağlıboya

127 *Aşağıda Kitap Okuyan Sultan*, kaynak Jean-Antoine Guer, *Mœurs et usages des Turcs...*, Paris, 1746, c. 1, kitap 3, sayfa 352, başlık, François Boucher'in bir çiziminden gravürü yapan Claude Duflos

seçkinlerinden biri Charlotte Grenville'in (Leydi Williams-Wynn) ve üç büyük çocuğunun yaklaşık 1778'de yapılan portresidir [124]. Burada "Türk" kıyafetinin sağladığı egzotizm geleneğe bağlı portre ressamlığında genellikle görülmeyen baygın pozla güçlendirilmiştir. Reynolds bu kompozisyonda Liotard'ın *Kanepede Kitap Okuyan Hanım* adlı tablosunu ya da biraz şaşırtıcı bir ihtimalle, hiç sevmediği Boucher'in bir gravürünü esas almış olabilir [125, 127].[14] İkincisinin olası kaynak olması yönünde bir savla, yayımlanmış bir kitaptaki görüntü olarak daha genel düzeyde ulaşılır olduğu ileri sürülebilir. Gravür üç çocuklu bir grup ve bir ayaklı vazo, dalgalanan perde ve ağaçlı manzara şeklinde bir arka-plan içerir; bu unsurların hepsi Liotard'ın kompozisyonunda yokken, İngiliz sanatçının eserinde yer alır. Reynolds bir sosyete portresine uyacak şekilde, zarif bir sükûnet havasını iletir; şehevi Doğu'nun hiçbir emaresi yoktur. Benzer bir dalgınlık havası ve "Türk" kıyafeti bileşimi Reynolds'ın arkadaşı Angelika Kauffmann'ın eserlerinde görülebilir. Yaklaşık 1775'te yaptığı Richmond Düşesi Mary Bruce portresinde, model Türk kıyafetinin neo-klasik bir yorumuyla resmedilmiştir [126].[15] Yanında Osmanlı kadınlarının meşhur uğraşı nakışta kullanılan bir araç olarak bir süre önce Doğu'dan Avrupa'ya gelmiş bir kasnak durur.



Türk kisvesinin Avrupa genelindeki çekiciliği Jens Juel'in 1785'te yaptığı Danimarka Prensesi ve Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg Düşesi Louise portresiyle doğrulanır [128]. Reynolds ve Kauffmann gibi, Juel de modelini görkemli tarza

128 *Yukarıda sağda Danimarka Prensesi ve Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg Düşesi Louise* (detay), Jens Juel, 1785, tuval üzerine yağlıboya

*Masanın üstüne serilmiş halı, Avrupa'da değer verilen bu ithal ürünü sergileme yönündeki köklü âdeti hatırlatır. Prensesin elinde tuttuğu karnaval maskesi 18. yüzyılda Türk maskeli balo kıyafetiyle birlikte kullanılışının başka bir örneğidir.*





129
*Gözdesinin Resmini Yaptıran Padişah*, Carle van Loo, 1737, tuval üzerine yağlıboya

130
*Gözdesine Konser Sunan Padişah*, Carle van Loo, 1737, tuval üzerine yağlıboya

özgü ağır perdelerin asılı olduğu klasik bir mimari ortama yerleştirir; egzotik kostüm kesin Avrupai ortamla tezat oluşturur.

Carle van Loo Paris'te 1737 Salonu'nda *Gözdesinin Resmini Yaptıran Padişah* ve *Gözdesine Konser Sunan Padişah* adlı iki tabloyu sergiledi [129, 130]. Görünüşte benzer olmakla birlikte, bunlar Jean de Jullienne ve Louis Fagon adlı koleksiyoncularca ayrı ayrı sipariş edilmişti. Van Loo, tablolardan birine dönemin kendine has hayali Türk kıyafetli saraylıları arasındaki sanatçı olarak kendi portresini, öbürünü de klavsenci olarak karısının, ünlü opera şarkıcısı Christina Antonia Somis'in portresini yerleştirmişti. Her iki kompozisyonda karı koca dramatik ilgi odağı olduğu için, tablolar yeteneklerini övmenin bir aracına dönüşür. Bir Türk bağlamının kullanılması, kıyafetli sade portrenin daha geniş temalı bir gündelik yaşam tablosu haline gelmesini sağlar.

Van Loo, 1753–54'te Pompadour Markizi Jeanne-Antoinette Poisson'un Bellevue Şatosu'ndaki yatak odası için yaptığı iki kapı üstü bezemeyle bu tarzı daha da geliştirdi [131, 132].[16] O sırada Markizin Kral XV. Louis ile maddi bir ilişkisi kalmamıştı, ama baş metres ve kraliyet sırdaşı rolünü oynamayı sürdürmekteydi. Madam Pompadour, daha önce yaptığı gibi, sosyal konumunu açıklığa kavuşturup sağlamlaştırmak için sanatı kullandı. Van Loo kapı üstü bezemeleri yeni rolünü tanımlamanın bir aracıydı. Bezemelerin birinde Markiz oturmuş halde ve bir hizmetçinin sunduğu kahveyi alırken görülür; diğerinde ise iki figür bir nakış gergefinin başında oturmuştur. Markizin pozunda van Loo'nun ismi bilinmeyen bir Türk sanatçının benzer bir konuyu resmettiği ve kraliyet kütüphanesindeki bir albümde yer alan bir suluboyayı esas aldığı savı akla yakındır [bkz. 259].[17] Vurgu ev hayatına, Madam Pompadour'un zahmetsizce hükmettiği bir ortama dönüktür; konumu haremdeki gözde bir sultana yakıştırılan gücü andırır. Yeni rolündeki özgüven duygusu, Bellevue'deki müzik odası için Jean-Baptiste-Marie Pierre'in yaptığı başka bir kapı üstü bezemenin konusuyla vurgulanır [133]. *Saray* adlı bu resimde üç





131, 132 *Yukarıda solda ve sağda*
*Kahve İçen Sultan* ve *Nakış Yapan İki Cariye*, bir çift kapı üstü bezeme, Carle van Loo, yak. 1753–54, tuval üzerine yağlıboya

*Bellevue kapı üstü bezemeleri 1755'te Salon'da sergilendi, Livret no. 17. Yirmi yıl sonra, 1775'te Jacques-Firmin Beauvarlet bu kompozisyonlardan yaptığı gravürleri sergiledi, Livret no. 289. Bezemelerin o sıradaki sahibi Marigny Markisine ithaf edilen gravürler* Sultan ve Sırdaş *adlarını taşımaktaydı.*



133 *Solda*
*Saray*, Jean-Baptiste-Marie Pierre, yak. 1755, tuval üzerine yağlıboya





134 *Yukarıda solda Marie-Anne de Bourbon-Condé (Matmazel Clermont) Sultan Kılığında*, Jean-Marc Nattier, 1733, tuval üzerine yağlıboya

genç hanım biraz şaşkın haldeki padişahın ilgisini çekmeye çalışır: Verilen örtük mesaj sunabilecekleri geçici hazzın markizle uzun süreli dostluğun değeriyle boy ölçüşemeyeceğidir.

Van Loo'nun iki "Padişah" tablosunda bir Türk temasından yararlandığı yıllarda, diğer sanatçılar Osmanlı dünyasının farklı veçhelerini irdelemekteydi. XV. Louis'nin Versailles'daki özel dairelerinde "Küçük Galeri"nin dekorasyonu için 1735-39 arasında *Chasses exotiques* ("Egzotik Avlar") adıyla dokuz tablodan oluşan bir dizi yapıldı. Dizi, bir dekoratif amaca hizmet etmenin ve kralın avcılık tutkusunu yansıtmanın yanı sıra, avı kraliyet imtiyazının bir simgesi olarak öne çıkarmaktaydı. Belki de bu simgesel amaç gözetildiği için, hayvan ressamlarını görevlendirmek yerine, bu işi tarih resmi türünde eğitim görmüş van Loo, Parrocel ve Boucher gibi birkaç sanatçıya paylaştırma yoluna gidildi. Dokuz tablonun altısı "Türk" kostümlü avcıları tasvir etmekteydi. Hepsinde otantik kostüm meselesi sarmallı rokoko kompozisyonun yanında ikincil öneme sahipti. Bunun bir örneği Boucher'in 1736'da yaptığı ve avcının dalgalanan elbiselerle gösterişli ama av için elverişsiz şekilde giyindiği *Pars Avı* tablosunda görülür [136]. Teatral ürkme jesti, Avrupa'nın önceki Türk algılarının anti-tezidir. *Chasses exotiques* bağlamında vahşi Türk yabani hayvanlarla belirsiz bir kavgada resmedilme derekesine düşürülmüş, iskambil oynanan bir odanın arka-plan dekorasyonunun bir parçasını oluşturacak kadar önemsizleştirilmiştir.

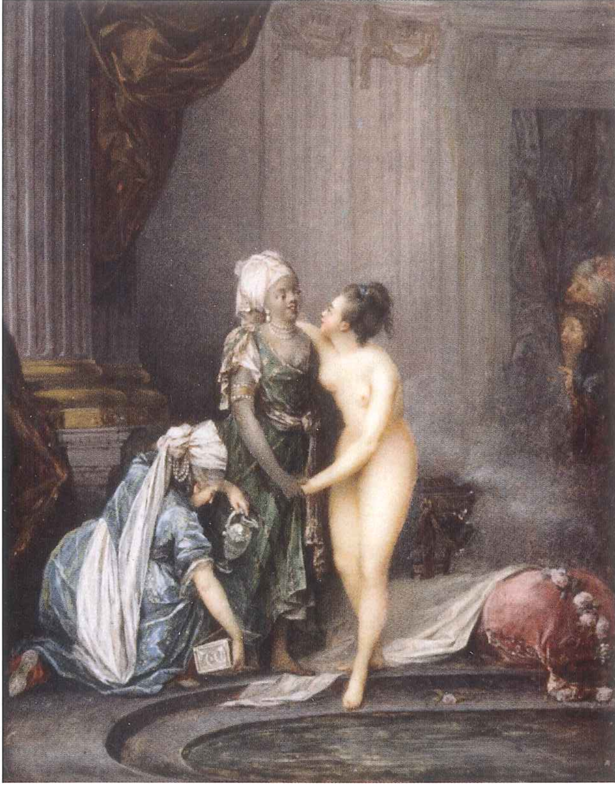
Osmanlı yaşamında Avrupalı seyyahların ilgisini özellikle çeken yan düzenli yıkanma alışkanlığıydı. Jean Dumont şu yorumda bulunmuştu: "Türk kadınlarının aşırı tertipliliği hatırı sayılır cazibelerinde küçümsenmeyecek bir rol oynar; bu olağanüstü temizlik haftada en az bir defa yıkanmalarının sonucudur; daha latif olanları iki defa yıkanır."[18] Leydi Mary Wortley Montagu Doğu Akdeniz'deyken hamamlara uğrama fırsatını buldu. Gördüğü şeyleri mektuplarında yazarak, sevimli rahatlık ortamını vurguladı ve erkek yazarların ateşli anlatımlarının inandırıcılığını sarstı. De Ferriol'un *Recueil*'ündeki levha 49 (*Saçını Ördüren Türk Kızı*) Vanmour'un bu

135 *Yukarıda sağda Saçını Ördüren Türk Kızı*, kaynak Charles de Ferriol, *Recueil de cent estampes...*, Paris, 1714 ve sonrası, levha 49, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan Jean-Baptiste Haussard, elle boyama

*"... onlar kahve ve şerbet içerken, birçoğu minderlerde umursamazca uzanırken, köleleri (genellikle on yedi ya da on sekiz yaşında güzel kızlar) saçlarını çeşitli hoş süsler vererek örmekle meşguldü," (Leydi Mary Wortley Montagu, 1 Nisan 1717 tarihli bir mektup).*

136 *Karşı sayfada Pars Avı*, François Boucher, 1736, tuval üzerine yağlıboya







137
*Sultanın Yıkanışı*, Niclas Lafrensen (Nicolas Lavrience), yak. 1780, fildişi üzerine suluboya

138
*Süslenen Türk Hanım*, Claude-Joseph Vernet, 1757, pano üzerine yağlıboya

mahrem dünyaya hayali bakışını sunar [135]. İlgi düzeyine bakılırsa, alaturka yıkanmanın ressamlar için bir motife dönüşmesi belki de şaşırtıcı değildir. Jean-Marc Nattier 1733'te Marie-Anne de Bourbon-Condé'nin (Matmazel Clermont) "sultan" kılığında bir portresini yaptı [134]. Kompozisyon aynı sanatçının modeli "Chantilly kaplıcasında" gösteren başka bir portresine dayalıydı; ama Vanmour'un yıkanan kız görüntüsü de bir etkide bulunmuş olabilir. Matmazel Clermont, önceki portrede belli belirsiz klasik elbiselerle resmedilirken, ikinci eserde giydiği iç gömleğin ve kürk astarlı pelerinin (kurdi) Türk kökenli olduğu açıktır. Doğu çağrışımı, yıkanmasına yardımcı olan türbanlı hizmetçilerin varlığıyla somutlaşır. Nattier sıklıkla kadın modellerini klasik ilahelerin kisvesiyle resmederdi; Matmazel Clermont'u alaturka ortamda sunmakla Venüs'ün yıkanışına dayalı geleneksel temaya nazaran daha baştan çıkarıcı bir alegori yaratmış oldu. İşin ilginç tarafı, bu portrenin Salon'da ancak 1742'de, Mehmed Said Efendi'nin elçi heyetinin geldiği yılda sergilenmesiydi. Aved'in aynı sergide sefirle ilgili portresini göstermesi, izleyenlere Osmanlı dünyasına iki resimsel yaklaşımı görme fırsatını sundu.

Claude-Joseph Vernet, 1757'de Mösyö Peilhon'dan "ahşap üzerine Doğu kıyafetli figürlerle yapılmış iki küçük resim" için aldığı bir siparişe *Livre de verité* kitabında yer verdi.[19] Birinde kayalık bir kıyıda çubuk içen bir Türk'ü, diğerinde yıkandıktan sonra süslenen bir hanımı resmeder; bunlar Avrupa'da güçlü Doğu çağrışımları uyandıran uğraşlardı [138]. Yıkanma resmindeki figür grubu serbest bir yorumla De Ferriol levhasına dayanmaktaydı; ancak Vernet ortamı değiştirerek hamamdan bir nehir kıyısına dönüştürdü. İsveçli sanatçı Niclas Lafrensen (Nicolas Lavreince) de *Sultanın Yıkanışı* tablosunda yıkanma motifini işledi [137]. Zarif bir neo-klasik iç mekânda yıkanmak için hazırlanan sultanın çıplak hali, Leydi Mary Wortley Montagu'nun *bagnio* sakinlerini "sıkça yıkanmadan dolayı kusursuzca düzgün ve parlak"[20] diye tasvir edişini hatırlatır. Ancak o anın mahremiyetini sağdaki bir perdenin arkasın-

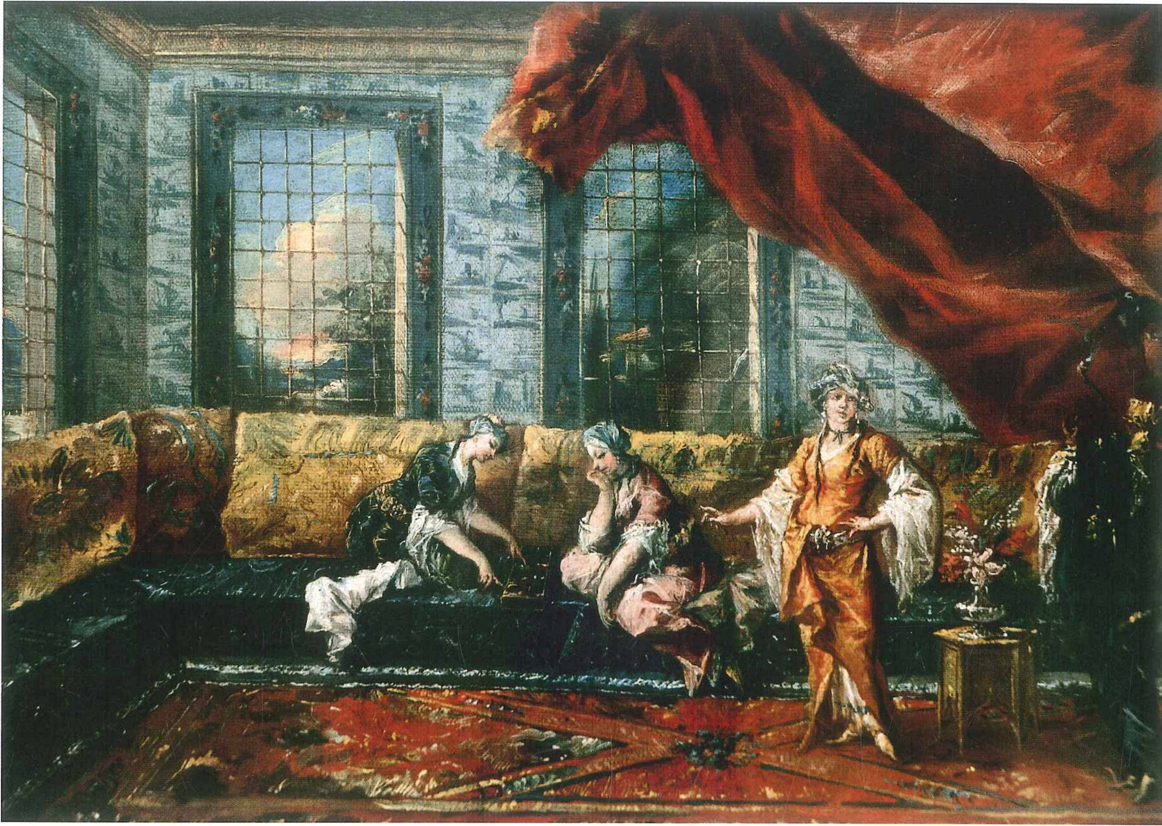


139
*Mastı Sarayı*, Jean-Baptiste Oudry, 1734, tuval üzerine yağlıboya

dan gizlice bakan iki adamın varlığıyla bozulur; Osmanlı göreneğine aykırı bu davranış *ancien régime*'in sefahate düşkün ruhuyla uyumludur.

Jean-Baptiste Oudry'nin 1734'te yaptığı *Mastı Sarayı* yaklaşımıyla görünüşte benzersiz olmasına karşın, haremdeki hayata dönük yaygın merakın bir yansımasıdır [139]. Sanatçı, bu köpek sarayında Osmanlı dünyasıyla ilişkilendirilen özelliklerin birçoğuna yer vermiştir. Başında mücevherli hilal biçiminde taç bulunan bir mastı sultan altın çubuklu ve kristal kaplı bir nargileyi çekerken, spanyel cinsi bir süs köpeğinin önüne mendilini atmaktadır. Solda üç sorguçlu bir sarık durmaktadır. Arkadaki bir duvara tünemiş bir siyah kedi, yani haremağası bütün olup bitenleri izlemektedir. Avrupa'da padişahın teveccühünü bir mendille gösterdiği fikrinin uzun bir tarihi vardır. Sir Paul Rycaut 1660'larda şunu belirtmişti: "Büyük Bey [Padişah] kendisine bir yatak arkadaşı seçmeye karar verdiğinde, kadınlarının kaldığı yere çekilir, ... gözüne kestirdiği ve en çok hoşuna giden kadına doğru mendilini fırlatması onu yatağına seçtiğinin bir işareti kabul edilir; ... kadın koşarak gelip önünde diz çöker ve bazen kadim tören uyarınca yatağın dibinde halvete girer."[21] Leydi Mary Wortley Montagu tarafından çürütülmesine rağmen diğer yazarların bu âdetten söz etmeyi sürdürmesi yaygın kabul görmesini getirdi.[22] Bazı anlatımlara göre, mendil atma geleneği XV. Louis'nin Madam Le Normant d'Étiolles'a (sonradan Pompadour Markizi) ilgisini göstermek üzere bu yola başvurduğu söylenen 1745'teki *bal d'ifs*'te tekrar ortaya çıktı. Oudry'nin hareme ilişkin klişeleri saygısızca alıp kullanması muhtemelen herhangi bir yergili yan olmaksızın sırf mizah yapmaya yönelikti.

Jean-Baptiste Vanmour bireyleri konu alan figür etütlerinin yanı sıra Doğu Akdeniz'deki gündelik yaşamı tasvir eden bir dizi kompozisyon da yaptı. Göreneğin Türk hanelerine girmesini engellemesine karşın, sanatçı İstanbul'da yaşayan Rumlar ve Yahudiler gibi diğer topluluklara ait evlerin iç mekânını herhalde görme fırsatını bulmuş olsa gerek. Bu şehir sakinlerinin birçoğu C. de Ferriol'un *Recueil*'ünde



140
*Haremdeki Cariyeler*, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan Antonio Guardi ve stüdyosu, yak. 1741–43, tuval üzerine yağlıboya

*Bu tablonun başlıca figürleri Charles de Ferriol'un* Recueil *'indeki* Mangala Oynayan Türk Kızları *(levha 53) ve* Dairesindeki Rum Hanım *(levha 68) resimlerinde yer almaktaydı.*

141, 142 *Karşı sayfada* *Haremdeki Padişah* ve *Bahçedeki Padişah*, Jean-Baptiste Pater, yak. 1730

resmedilen ve Vanmour'un konulu tablolarında tekrar karşımıza çıkan Osmanlı kıyafetinin çeşitlemelerini giymekteydi. Vanmour'un diğer tabloları gibi, Türk ev hayatını konu alan bu yarı hayali eserler de İstanbul'a giden Avrupalı ziyaretçilerce satın alındı. Zamanla kıtanın her yanına dağıldı, kopyaları çıkarıldı ve Guardi Kardeşler'in Venedik'teki stüdyosunda Mareşal Kont Johann Matthias von der Schulenburg için yapılan tablo grubunda görülebileceği üzere, genel bir ilham kaynağı olarak kullanıldı [140]. Başında Antonio'nun bulunduğu Guardi stüdyosu Haziran 1741'den Aralık 1743'e kadar, daha sonraları *Les Coutumes des turcs* adıyla kayda geçirilen kırk üç tablo yaptı. Von der Schulenburg 1715'te Türklerin yenilgiye uğratılmasındaki katkısından dolayı büyük saygı gördüğü Venedik'te faal bir sanat hamisiydi. Askerî kariyerinin bu faslı tablo siparişi için pekâlâ itici güç sağlamış olabilir. Anlaşıldığı kadarıyla Guardi Kardeşler kaynak için, Doğu Akdeniz'le köklü bağlantılara sahip başka bir hamileri olan Donà Ailesi'ne ait koleksiyona baktılar. Donà menşeli Vanmour resimleriyle eşleştirilebilen von der Schulenburg tablolarının sayısı bu kaynak bağını doğrular gibidir. Kopyalarda Vanmour kompozisyonlarının aslına büyük ölçüde bağlı kalınmasına karşın, Kardeşlerin titrek fırça vuruşunun ve sade resim üslubunun orijinallerdeki gerçekçi boyama tarzını dönüştürdüğü görülür. Bu yorum canlılığı görünüşte aslına bağlı prototipleri değiştirip *turquerie* fantezileri haline getirdi. Von der Schulenburg Sarayı'nda Yarbay Arcoleo'nun odasında toplanan dizi göz kamaştırıcı bir görüntü yaratmış olsa gerek.

Vanmour'un vatandaşı Antoine Watteau tarafından 1720'lerde yaratılan yeni gündelik yaşam resmi kategorisinden haberdar olmuş olması mümkündür. Eğer öyleyse, bu *scène galante*'ler, yani bahçelerde ya da mimari ortamlarda bir araya gelmiş zarif toplulukları konu alan tablolar, onu, bir Doğu Akdeniz dengini yapmaya yöneltmiş olabilir. Vanmour'un eserlerinin alaturka tarzda *scène galante*'ler yapan sonraki Fransız sanatçılar kuşağına bir etkide bulunduğuna hiç kuşku yoktur. Vanmour'un tablolarını






143 *Yukarıda solda Padişahın Bir Elçi Heyetini Huzura Kabulü*, kaynak Jean-Antoine Guer, *Mœurs et usages des Turcs...*, birinci baskı, Paris, 1746, c. 1, ön sayfa, François Boucher'in bir çiziminden gravürü yapan Claude Duflos

144 *Yukarıda sağda Sultan*, kaynak Jean-Antoine Guer, *Mœurs et usages des Turcs...*, ikinci baskı Paris, 1747, c. 2, sayfa 25'in karşısında, François Boucher'in bir çiziminden gravürü yapan Claude Duflos

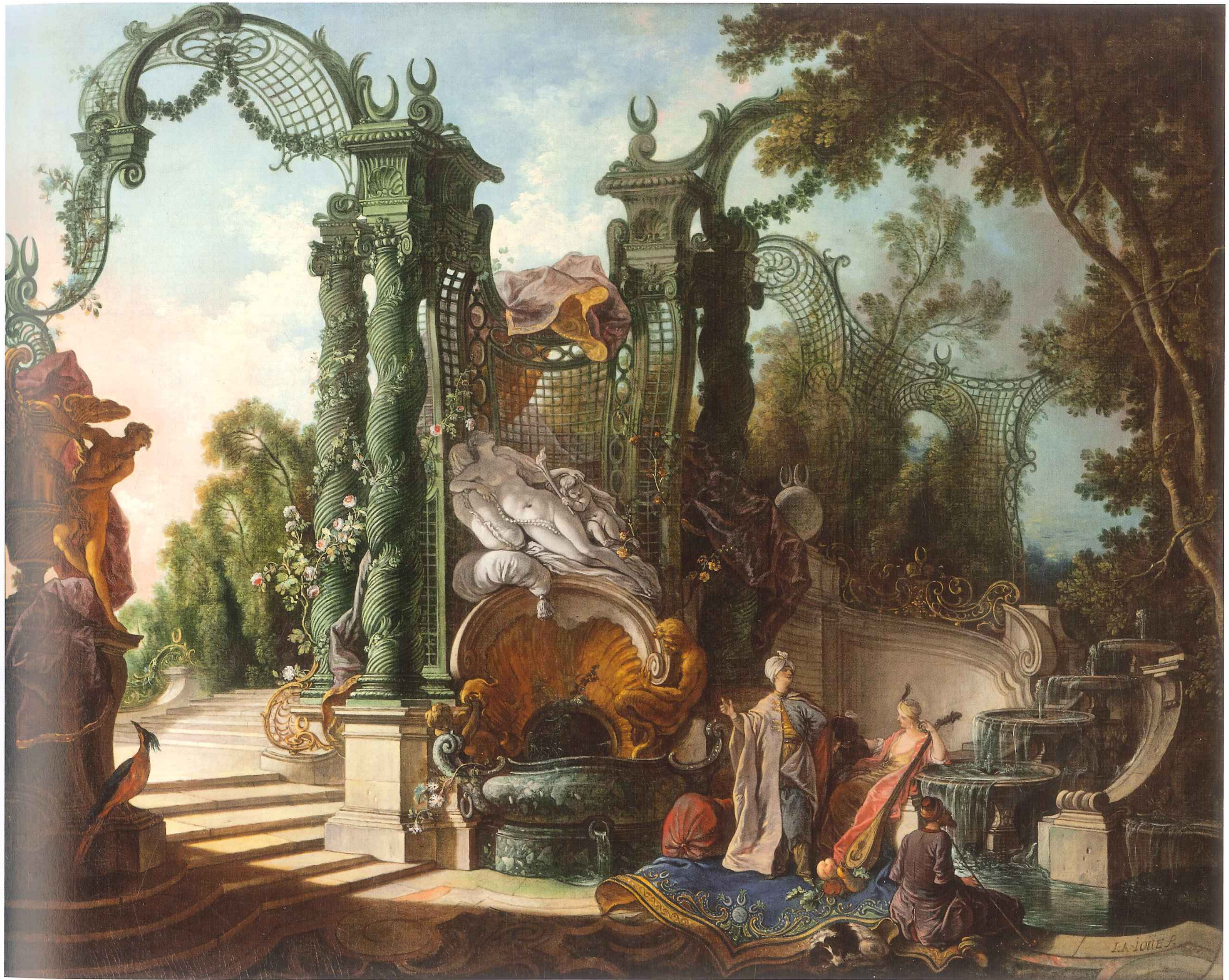
*Ön taraftaki alçak masa Charles de Ferriol'un Recueil'ündeki levha 3'te yer alan masanın ters yönden görünüşle neredeyse doğrudan kopyasıdır [bkz. 209].*

145 *Karşı sayfada Padişah*, Jacques de Lajoüe, 1740, tuval üzerine yağlıboya

*1740 Salonu'nda sergilendi,* Livret *no. 48, "Le Grand Seigneur sur un tapis de Turquie..."*

bildikleri kesin olmasa bile, bu sanatçıların *Recueil*'ü inceleyerek, eserlerine egzotik bir heyecan katacak detayları aldıkları açıktır. Bu durum Jean-Baptiste Pater'in *turquerie*'lerinde, sözgelimi *Haremdeki Padişah* [107, 141] ve benzeri olan *Bahçedeki Padişah* tablolarında gözlemlenebilir [142]. Her ikisi de Osmanlı tarzı maskeli balo kıyafetli bir Avrupa konusu görünümünü taşır. Harem sahnesi açısından, bu kısmen Pater'in kompozisyonda Antoine Watteau'nun *Balo Zevkleri* tablosunu kaynak olarak kullanmasının sonucu olabilir.[23] Bu arada *Recueil,* tekil figürler için malzeme sağladı. *Türk Rakkase* (levha 54) ortadaki dans eden figüre ve daha da garibi, *Sedirde Çubuk İçen Türk Kadını* (levha 45) nargile içen padişah figürüne temel oluşturdu.[24] Sonuç olarak, bu tablolardan giyilen sarıkların ve kaftanların yerine 18. yüzyıl ortalarında çok moda olan "Vandyke" kostümü geçirildiğinde, dramatik tınıda çok az değişiklik olur.

Jacques de Lajoüe 1740 Salonu'nda Fransız duyarlılığının etnografik doğruluk karşısındaki zaferinin parlak bir örneği olan *Padişah* tablosunu sergiledi [145]. Tablonun konusunu oluşturan padişah, el kol hareketleri yapan küçük bir figüre indirgenmiştir; Piero Bonifazio Algieri'nin bir sahne tasarımını hatırlatan burmalı sütunlara ve hilaller serpiştirilmiş kafes yapılara dayalı olağanüstü bir mimari süsleme, tablonun tamamına hâkimdir. Alışılmış resim teamülünü tersine çeviren bir yaklaşımla, figürler ortamın bir eklentisi konumundadır. Lajoüe'nin *Recueil*'deki bir levhadan yararlanmış olması, yeni bağlamla dönüşüme uğradığı için neredeyse arızidir. Jean-Antoine Guer'in *Moeurs et usages des Turcs* kitabını süsleyecek gravürler için sağladığı on dokuz çizimde, François Boucher'in yine bu kaynağı kullanışıyla ilgili olarak da aynı şey söylenebilir. Boucher, yapısında Vanmour'dan izlerin saptanabildiği tekil figür etütlerinin yanı sıra, kendi estetik anlayışının daha sahici bir yansıması olan daha ayrıntılı bir dizi kompozisyon da yaptı [143, 144]. Sunuş, maskeli balo tarzı kostümlerden ve sarkık dökümlü örtülerden tasvirin anlatı berraklığına kadar uzanmak üzere teatraldir. Bu durum bir sefirin huzura kabulünü konu alan gravürde görülebilir; Vanmour'un böyle olayları konu alan görünüşte aslına daha bağlı


LA IOUE





146, 147 *Yukarıda solda ve sağda Kibar Padişah ve Gözde Sultan*, Etienne Jeaurat'nın resimlerinden, yak. 1768, tuval üzerine yağlıboya

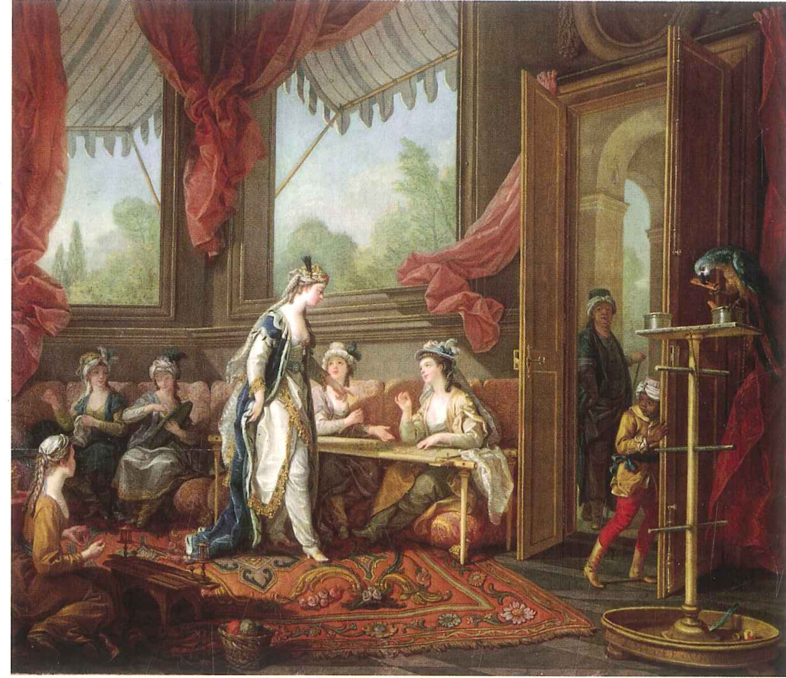
*Jeaurat 1759 Salonu'nda "selon le costumes des Turcs"* (Livret *no. 11) adıyla iki küçük resim sergiledi. Bunlar 1768'de Halbou'nun gravürlerini yaptığı* Kibar Padişah *ve* Gözde Sultan *olabilir. Elde bulunan çift muhtemelen bu yayından kısa bir süre sonraki tarihten kalmadır.*

tasviriyle karşılaştırıldığında, gravürün tamamen hayal ürünü olduğu açığa çıkar. Boucher'in başka bir eserinde, bir sultanın süslenişini konu alan aynı ölçüde hayali bir tasvirde bir mahremiyet ve sükûnet sahnesini tasvir edişi, birçok Avrupalı erkeğin ateşli hayallerini umursamayışıyla dikkat çeker.

Etienne Jeaurat'nın *Kibar Padişah* ve *Gözde Sultan* gibi *turquerie* tablolarında, kahramanların birbirlerinden hoşlanışına vurgu vardır [146, 147]. Padişah baygın bakışlı sultana karşı sevecen tavrıyla, şehvetli Türk'ün timsali ve birkaç yüzyıl önceki vahşi Türk'ün anti-tezi haline gelir. Louis-Michel Halbou'nun 1768'de gravürlerini yaptığı bu benzer tablolar daha sonraları Sevr'deki porselen ressamlarınca bir kompozisyon kaynağı olarak kullanıldı. Dönemin Fransız resminde harem temasının rağbet görmeye devam ettiği, kimliği belirlenemeyen bir sanatçının bir sultan için verilen konseri tasvir ettiği eserde ortaya çıkar [148]. Sahne neredeyse Favart'ın *Soliman second* tablosunun geliştirilmiş bir biçimi olarak yorumlanabilir: Alaturka giyimli zarif hanımlar perdelerin asıldığı sütunlu bir neo-klasik iç mekânda, bir kanepede oturan bir sultanın önünde müzik çalar. Türk tarzı kıyafet ve motifleri bir Avrupa ortamıyla kaynaştırarak oluşturulan hayali dünya, şatafattan ve *douceur de vivre*'den ["canlı yumuşaklık"] keyif almanın bir aracı haline gelir. Bu şenlikli rol, Gobelins imalathanesince dokunacak goblenler için bir resim taslağı dizisi yönündeki kraliyet siparişinin ardında yatan temalardan biriydi.

"Doğu Akdeniz teamüllerini ve tarzlarını" gösterecek bir goblen dizisi tasarısı ilk kez 1754'te ortaya atıldı; bu temanın ilham kaynağı belki de Carle van Loo'nun bir süre önce hoş karşılanan Bellevue kapı üstü bezemeleriydi. Nitekim görev van Loo'ya verildi; ama onun 1765'te ölmesiyle resim taslakları yapılamadı. Birkaç yıl sonra, 1772'de tasarı canlandırıldı; Carle van Loo'nun yeğeni olan ve kraliyet baş ressamı Jean-Baptiste Pierre'e göre, daha önce "kostüm zenginliğine ve çeşitliliğine elverişli konuları kolayca işleyen"[25] Amédée bu işle görevlendirildi. İlk başta dizinin Osmanlı sarayındaki yaşamın genel





148 *Yukarıda solda* *Haremin İçi*, Fransız ekolü, yak. 1770, tuval üzerine yağlıboya

bir tasviri olması öngörüldü; ama Amédée van Loo bunun yerine bir kişinin, gözde sultanın uğraşlarına odaklandı. Tasarlanan beş resim taslağından dördü yapıldı: *Süslenme*, *Kahvaltı*, *Çalışma* ve *Raks* [149]. Bunlar 1775'te bir grup olarak Salon'da sergilendiğinde, genellikle süslü egzotizme ve detay hatalarına karşı çıkan eleştirmenlerce beğenilmedi.[26] Örneğin, *Coup d'œil sur le Sallon de 1775, par un aveugle*'de bir yazar şu saptamada bulundu: "Hanımların saçları kesinlikle Türk tarzında taranmamış. İlk bakışta hoşa gidiyor, peki ya ikinci bakış olumlu mu?"[27] Tablolarda şatafatlı aylaklığın yüceltilişi ahlaken şüpheli görüldü; Greuze'ün *drames bourgeoises* tabloları daha olumlu bulundu. Sultan tipinde müteveffa kralın metresi olan ve hovardalığından dolayı sevilmeyen Madam Barry'nin esas alınmış olması ihtimali de dizinin lehine işlemeyen bir etkendi.

Ne var ki, van Loo'nun üstlendiği görev Osmanlı dünyasının nesnel bir tasvirini sunmak değil, "kostüm zenginliğini ve çeşitliliğini" işleme konusunda takdir edilen becerisini keyifli meşgaleler temasını kraliyet hamilerince beğenilecek şekilde resmetmekti. Osmanlı ve Avrupai unsurları garip biçimde karıştırmak hem resimde hem de tiyatroda zaten yerleşik bir teamüldü. Dolayısıyla *Çalışma* tablosundaki sultan kıyafeti ile Louis-René Boquet'nin *Le Turc généreux*'deki Emilie rolü için Matmazel Chevalier'ye hazırladığı kostüm tasarımı arasında benzerliklerin dikkat çekmesi belki de şaşırtıcı değildir [bkz. 102]. Diderot'nun ve başkalarının eleştirileri dizinin topluca *Les Costumes Turcs* olarak bilinen goblenler için resim taslakları olarak kullanılmasını önleyemedi. Üç tam takıma ek olarak *Kahvaltı*'nın tek bir versiyonu Gobelins İmalathanesi'ndeki Audran ve Cozette atölyelerinde 1777-92 arasında dokundu [bkz. 184, 185]. Dahası, resim taslaklarından üçü 1780'lerde Sevr'de porselen ressamlığı yapan Pithou Kardeşlerce kopya edildi [bkz. 244]. Bu süs tabaklarını daha sonra Kral XVI. Louis'nin ve Kraliçe Marie-Antoinette'in satın alması, diziye kraliyet onayının açık kanıtıydı.

149 *Yukarıda sağda* *Çalışma*, Amédée van Loo, 1775, tuval üzerine yağlıboya

*1775 Salonu'nda sergilendi*, Livret *no. 17.*



# 5

# Çadırlar ve Diğer Yapılar

Osmanlıların askerî seferlerinde kullandıkları çadırlı kentlerin ölçeği ve düzeni Avrupalıları hayrete düşürdü. Leydi Mary Wortley Montagu Mayıs 1717'de Sultan III. Ahmed'in Edirne kenti dışındaki ordugâhını dolaştı. Abbé Conti'ye bir mektubunda çadırları şöyle tasvir etti: "Görünüşleri sahiden çok muhteşem. Büyük adamlarınki çadırdan ziyade saray gibi, koca bir alanı kaplıyor ve çok sayıda daireye bölünmüş."[1] Birkaç yıl önce, Eylül 1683'te Polonya Kralı III. Jan Sobieski'nin Viyana surları dışında terk edilen Türk ordugâhını gezdikten kısa bir süre sonra eşine yazdığı mektuptaki gözlemi "surlar içindeki haliyle Varşova ya da Lvov [Lviv/Lwów] kadar büyük"[2] olduğu yönündeydi. Sadrazamın çadır topluluğunda "hamam, bahçe ve fıskiyeli çeşmelerle, tavşanlar, kediler ve hatta bir papağanla"[3] karşılaşmak besbelli ki onu şaşırtmıştı. Hollandalı sanatçı Romeyn de Hooghe kuşatmanın bitmesinden kısa bir süre sonra, Jacob Peeters'in çizimlerine dayalı on hatıra gravüründen oluşan bir dizi hazırladı. İçlerinden birinde Kutsal Roma-Germen İmparatoru I. Leopold, sadrazamın çadırını dolaşırken görülür [151]. Bu baskı aslına bağlı bir tasvirden ziyade barok alegoriye özgü bir eserdir: Bir Osmanlı çadırından ziyade bir sayvanı hatırlatan sarkık dökümlü örtülerin altında, esir Türkler aslında askerî sefere katılmamış olan imparatorun önünde eğilir. Bununla birlikte gravür Avrupa'nın Osmanlı yaşamının detayları karşısında büyülenişine ışık tutar. Zemin büyük bir saçaklı halıyla kaplıdır, bir buhurdanlıktan duman çıkar, ön tarafta yere atılmış çubuklar durur ve sağdaki bir mangalda bir cezve tüter; bütün bu unsurlar ayartıcı Osmanlı dünyasının özellikleri haline gelecekti.

Viyana'da yağmalanan Türk çadırları sadece askerî seferler için değil, duvar dekorasyonları olarak da kullanıldı. Onlara özenle bakıldı: Kraków yakınlarındaki kraliyet ikametgâhı Łobzów Şatosu'nda tutulan çadırları restore etmek üzere Ekim 1783'te Lvov'dan uzmanlar getirtildi. Viyana Kuşatması'nın ardından Orta Avrupa'ya Türk çadırlarının büyük çapta girmesinden önce bile, Polonya koleksiyonlarında örneklere rastlamak mümkündü. Stefan Báthory ve III. Zygmunt Vasa dönemlerinde, 1575-32 arasında çadır edinmek üzere Osmanlı ve Safevi topraklarına aracılar gönderildi. Yani Güçlü

150 *Karşı sayfada*
Üç direkli bir Türk çadırının çatı ve yan kısımları, 17. yüzyıl, ipek, pamuk ve yaldızderi aplikeler işlenmiş pamuk

*Bu çadır 1729'da Zeithain Ordugâhı'nda kullanılmak üzere Polonya'dan Dresden'e gönderildi. Haziran 1730'daki teftiş sırasında çıkarılan bir envanterde çeşitli tiplerde binden fazla çadır yer almaktaydı.*




151
*İmparator Majestelerinin Sadrazam Çadırına Zafer Edasıyla Girişi*, kaynak *Relation succincte et veritable de tout ce qui s'est passé pendant le siège de Vienne...*, Brüksel, 1684, levha 10, Jacob Peeters'in bir çiziminden gravürü yapan Romeyn de Hooghe

August'un 1713'te Johann Georg Spiegel'e siparişi köklü bir geleneğin devamıydı (bkz. s. 70). August ve ardıllarının, bu çadırları çeşitli saray eğlenceleri ve askerî geçit törenleri için kullanmaları kraliyet cephaneliğince tutulan envantere gereğince işlendi [150]. Otantik çadırların yanı sıra eldeki mevcudu takviye etmek üzere Osmanlı tarzında başka çadırlar da yapıldı: Polonya Kralı II. Zygmunt August'un (hd 1548–72) saray terzisi Stanislaw Dresner, bu amaçla keten kumaş talebinde bulunmuştu. Polonya'da Osmanlı tarzı çadır üretimine göndermeler 18. yüzyıl başlarına kadar sürdü.

Yirmisekiz Mehmed Efendi ve Mehmed Said Efendi 1721'de ve 1742'de Fransa'ya giden Osmanlı elçilik heyetlerine başkanlık ettiklerinde, silah ve zırh hediye ederek yabancı bir hükümdarı onurlandırma yönündeki Türk göreneğine uyuldu. Her iki vesileyle XV. Louis'ye zengin mücevherli bir eyer, koşum ve bir dizi silahın yanı sıra bir çadır hediye edildi. Resmî makamların kraliyet aracılarının İstanbul'da çadır satın alma faaliyetlerini saptamış ve çadırların Avrupa'da ne kadar takdir edildiğinin bir işareti olarak görmüş olması mümkündür; dolayısıyla böyle bir şey bu özel hediye değerini artırabilirdi. Sunulan hediye çadırlardan birincisi Tuileries'in dışına, ikincisi ise Versailles'daki bahçe terasına geçici olarak dikildi. İkincisi 9,7 x 6,5 m ebadındaydı ve iç kısmı satenle kaplanmış yaldızlı İran kumaşındandı. İki destek direği sedef kakmalıydı; içinde minderlerle kaplı bir sedir vardı.[4] Cheverny Kontu Jean-Nicolas Dufort Fransız Devrimi sırasında hapisteyken yazdığı anılarında, 1750'lerdeki bir yaz mevsiminde bu çadırların Compiègne Şatosu'ndaki bir orman açıklığına kurulduğunu aktarır. Çadırların etrafında fıskiyeli çeşmelerin ve dünyanın dört bucağından kafes kuşlarının bulunduğu çiçekli bir bahçe bulunduğunu belirtir.[5] Sobieski'nin sadrazama ait çadır topluluğunu anlatışını hatırlatan bir ortamdı bu. Çadırların içini de anlatan Cheverny'nin renkli desenli döşeme kumaşlarından ve çok miktarda dantelden söz etmesi, hediye ediliş sonrasında Türk tarzından alaturkaya bir dönüşüme işaret eder.

Türk çadır teması üzerine Avrupa çeşitlemeleri,

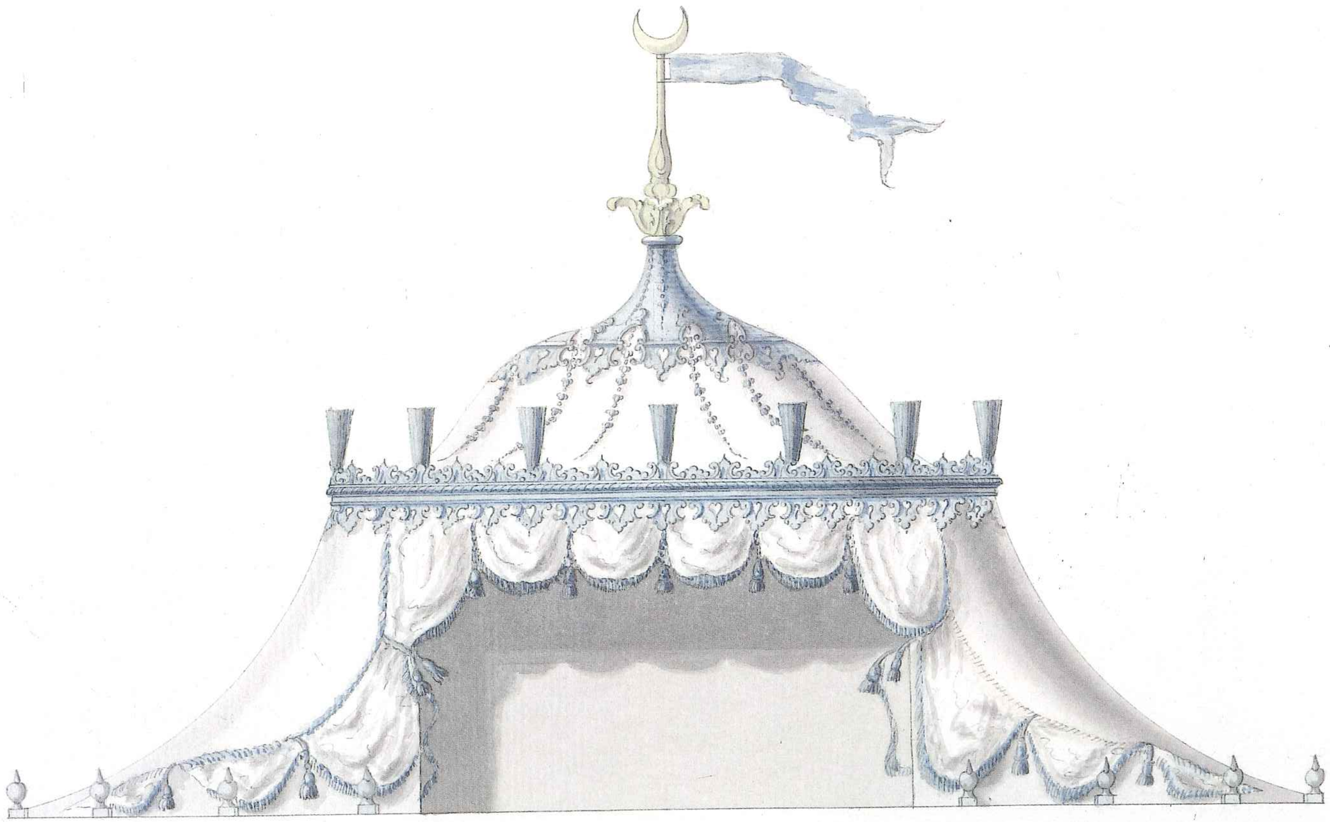


152
*Yeni İlkbahar Bahçeleri'nin Büyük Yürüyüş Yolu, Vauxhall*, Canaletto takma adlı Giovanni Antonio Canal, yak. 1751, tuval üzerine yağlıboya

*Türk yemek çadırı Büyük Yürüyüş Yolu'nun sağ tarafındaki üçüncü yapıdır.*

maskeli balo kostümü için Osmanlı kisvesine rağbetteki artışa paralel bir gelişmeydi. İlk örneklerden biri 1742'de at Vauxhall'daki Yeni İlkbahar Bahçeleri'nin Büyük Yürüyüş Yolu'nda kurulan Türk yemek çadırıydı. Dokuz yıl sonra Canaletto takma adlı Giovanni Antonio Canal, yemek çadırının mavi ve yaldızlı çatısının açık seçik görüldüğü bir Büyük Yürüyüş Yolu manzarası resmetti [152]. Bu yapı Viyana'da ele geçirilen çadırlarla biçim açısından çok az benzerlik taşısa da, bahçeleri gezen ziyaretçilerce Türk çadırı diye nitelendirildi. Aslına bakılırsa, açık yan taraflarıyla bir köşkü daha fazla andırmaktaydı. Leydi Mary Wortley Montagu Nisan 1717'de Edirne'den Bayan Thistlethwaite'e yazdığı mektupta şunu belirtmişti: "Halka açık bahçelerde ev ortamı pek uygun olmayan insanların kahve, şerbet vesaire içtikleri köşkler var."[6] Vauxhall yapısının da amacı (içindeki dört masayla) üstü kapalı bir yemek alanı sağlamak olduğundan, böyle bir yakıştırma yerindeydi. Yaklaşık 1750'de yayımlanan *A Sketch of the Spring-Gardens, Vaux-Hall. In a Letter to a Noble Lord*'un ismi bilinmeyen yazarı çadıra ilişkin ek bilgiler vererek, bir büyük ve dört küçük cam avizeyle donatıldığını, sütunlar arasında "çok zengin çiçek bezekleri" asılı olduğunu ve dış dor sütunlarının yukarısında "küçük cam toplar" bulunduğunu belirtir.[7] Çadırı yapan mimarın bilinmemesine karşın, kısmen çatısının kraliyet armalı bir çadırlı köşk için 1730'larda çizdiği bir tasarımla benzerliklerinden dolayı, William Kent'in ismi ortaya atılmıştır.[8]

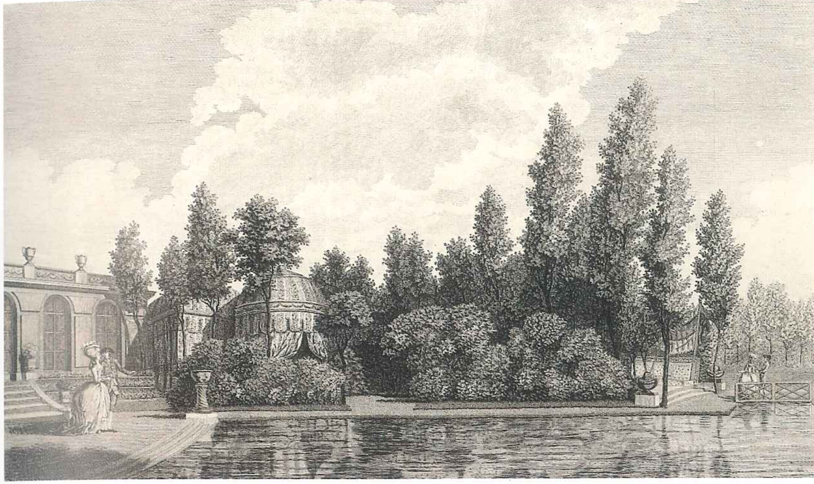
Türk çadırı İngiltere'de 18. yüzyılda gelişen peyzajlı bahçede klasik tapınaklar, mağaralar ve taklit harabelerle birlikte yer verilen unsurlardan biri haline geldi. Radikal gazeteci ve milletvekili John Wilkes çok sevdiği kızı Polly'ye Haziran 1772'deki mektubunda şunu belirtmişti: "Bay Hamilton'ın bahçelerinde akşam saat sekize kadar, Cennet'i gezen ilk yalnız adam gibi aylakça dolaştım."[9] Wilkes'ın Painshill'deki (Surrey) bu bahçelerde herhalde görmüş olduğu yapılardan biri mavi ve beyaz renkte bir çadırdı [153]. Büyük olasılıkla Henry Keene'in tasarımına göre 1759'da kurulan çadırın konumu hem arkadaki gölün hoş bir görünümünü sunacağı, hem de manzaranın bir odak noktasını



153 *Yukarıda*
*Bay Hamilton'ın*
*Bahçelerindeki "Türk"*
*Çadırı, Painshill, Surrey,*
atfedilen kişi Henry
Keene, yak. 1760,
kurşunkalem üzerine
dolmakalem ve suluboya



154 *Solda*
*"Türk" Çadırı*, Den Eult
bahçesi için tasarım,
Hollanda, sanatçısı
bilinmiyor, 1767,
kurşunkalem üzerinden
suluboya





155
*Türk Çadırları*, kaynak Carmontelle takma adlı Louis Carrogis, *Jardin de Monceau...*, Paris, 1779, levha 17, gravürü yapan Antoine-Victor-Germain Michault

156
*Tatar Çadırı*, kaynak Carmontelle takma adlı Louis Carrogis, *Jardin de Monceau...*, Paris, 1779, levha 14, gravürü yapan Louis-Claude Legrand

*Carmontelle, Monceau bahçelerini resmettiği levhaların birkaçına alaturka giyimli figürler yerleştirmişti.*

oluşturacağı şekilde özenle seçilmişti. Taşınabilir Osmanlı çadırının aksine, sabit bir yapı olması öngörülmüştü. Oval biçimli bir tuğla bilezikten dışarıya doğru beyaz bir branda örtü uzanmaktaydı; bir kereste çatkı üstünde yükseltilen kurşunlu çatının tepesinde bir hilal alemi yer almaktaydı. Mavi renkteki kapı üstü süs kartonpiyerdendi. Fredrik Magnus Piper'ın 1779'daki bir çiziminde, ziyaretçilerin önlerindeki manzaranın keyfine varmaları için açık alana konulmuş bir dizi iskemle görülür.[10] Kont Ferenc Széchényi 1787'de bahçeleri dolaştığında bu düzenlemeyi beğenmedi; belki de bir Macar olması itibariyle, Osmanlı komşularının oturma alışkanlıklarının ayrıntıları konusunda çoğu kimseden daha titizdi. Zamanla yıkılmaya yüz tutan çadır 2004'te restore edildi.

Bayan Philip Lybbe Powys bir süre önce Henry Colt Hoare'un bir çadır diktiği Stourhead'deki (Wiltshire) bahçeleri 1776'dan önce gördü. Bir arkadaşına mektubunda şunu belirtti: "Bay Hoare'un Türk çadırı çok şirin; boyalı brandadan yapıldığı için, bütün yıl öyle kalıyor; iç kısmı mozaik şeklinde mavi ve beyaza boyanmış".[11] Ancak İngiltere bu çadırlı yapıların dikildiği yegâne ülke değildi. Paleis Soestdijk yakınında bir villa olan Den Eult Bahçesi için 1767 tarihli bir Hollanda tasarısında, tepesine muhtemelen *courses de têtes* turnuvalarında kullanılan kartonpiyer Türk kafalarını çağrıştırması öngörülen bir sarıklı kafa kondurulmuş sekizgen kubbeli bir çadır görülür [154]. Bahçe çadırı Fransa'da da revaçtaydı. Chartres Dükü Philippe d'Orléans'ın o dönemde Paris'in hemen dışında kalan Monceau'daki bahçesinde üç çadır vardı. Bunlar Carmontelle takma adlı Louis Carrogis'in çizimlerine dayanan ve 1779'da yayımlanan *Jardin de Monceau* adlı gravür kitabında resmedilmişti. Bu çadırların ilki ana köşkün bir uzantısı olarak inşa edilmiş bir bilardo odasının üstünü örtmek için kuruldu. Pitoresk etkiyi artırmak üzere, yanına silindir biçimli ikinci bir çadır dikildi [155]. Tasvir metninde "Türk Çadırları" olarak nitelendirilen bu yapılar çizgili kumaştan yapılmıştı; "bilardo" çadır kırmızı-beyaz, diğeri

157
*Yemek Zamanı*, kaynak Jean-Baptiste Le Prince, *Jeux russiens* dizisi, Beauvais İmalathanesi'ndeki André Charlemagne Charron atölyesinde dokunan goblen, 1771–72, yün ve ipek

mavi-beyaz renkteydi. Her ikisinin ilave yaldızlı dekorasyonu vardı. Bahçenin farklı bir kesiminde kubbeli orta bölümünün tepesinde bir açıklık bulunan üçüncü çadır yer almaktaydı. Buna "Tatar Çadırı" adı verilmişti [156]. Eşlik eden resim yazısında "çadırlarının ortasında ateş yakan Tatarların tarzında" olduğu açıklanmaktaydı.[12] Carmontelle resmin ön tarafına bir deveyle birlikte bir yeniçeriyi ve uşağı koymuştu. Türk ve Tatar göndermelerinin bu şekilde karıştırılması seyrek değildi; aslında neredeyse yalnız Jean-Baptiste Le Prince'in aktardıklarıyla sınırlı Tatarlık imgeleri *turquerie* yaratıcılarına ilave bir başvuru kaynağı sağladı. Le Prince 1758-63 arasında Rusya'da birçok yeri dolaşmıştı; Fransa'ya dönünce orada yaptığı etütlere dayanan konuları resmetmekte uzmanlaştı. Beauvais, goblen imalathanesi için *Jeux russiens* olarak anılan bir dizi resim taslağı hazırladı; 1769'dan Fransız Devrimi'ne kadar bunlardan çok sayıda takım yapıldı. Goblenlerden biri olan *Yemek Zamanı*'nda bir çadırın yanında sarıklı figürler yer almaktaydı [157]. Le Prince'in Rus ve Tatar yaşamına ilişkin hayali tasvirlerindeki etnografik yanlışlıklar, Diderot'nun Salon eleştirilerinde aşağılayıcı değerlendirmelere maruz kalmakla birlikte, bazı kostüm detaylarının özümsenip *turquerie* repertuvarına alınmasını kolaylaştırdı. Birçok kişinin gözünde Türk ve Tatar çadırları birbirinin yerine geçebilirdi; böylece her türlü biçimiyle çadır Osmanlı dünyasının simgesine dönüştü.

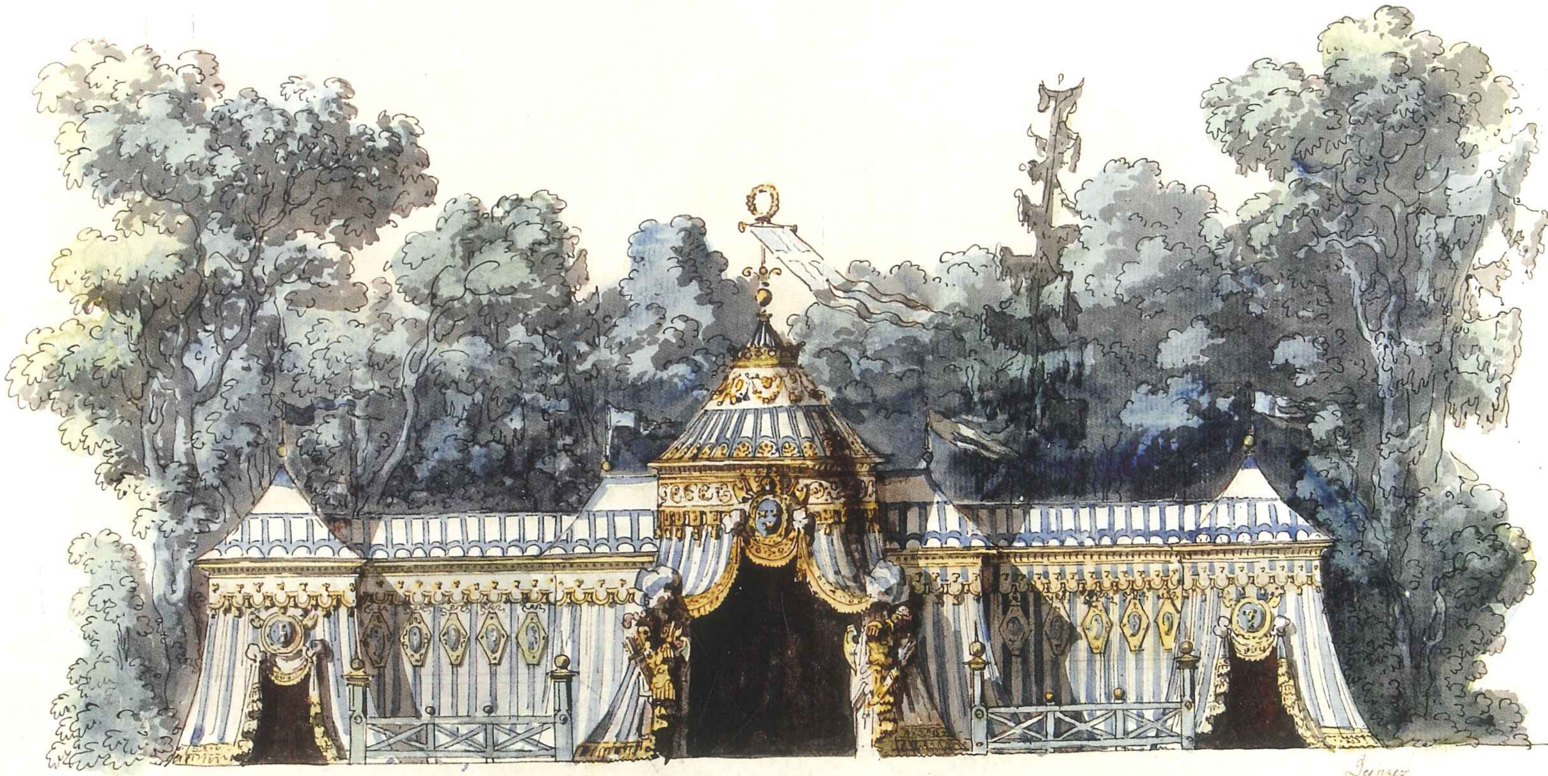
Painshill'de bulunan Bay Hamilton'ın bahçesindeki çadır gibi, Chartres Dükünün Monceau'daki çadırları da peyzajlı alanlarda dolaşan ziyaretçilere keyif vermeye dönük çeşitliliğe ve özenli yerleşim biçimine sahip diğer birçok yapı arasındaydı. Monceau kitabının giriş bölümünde, Carmontelle bahçeyi yaratmanın ardındaki fikirleri şöyle açıklamaktaydı: "Peyzajlı bir bahçeden bir düş diyarı çıkarmak mümkünse, bunu niçin yapmayalım? Bizi büyüleyen sadece düşlerdir; ... operaların sahne değişikliklerini bahçelerimize taşıyalım."[13] Eğlenceye ve hayale vurgu önemlidir; çünkü *turquerie*'yi ortaya çıkaran şey bu unsurların peşinden koşmaydı. Operaya gönderme de kayda değerdir; çünkü sahne *turquerie*'nin gelişiminde rol oynayan sürekli bir etkendi. Genelde Carmontelle'in sözleri sadece büyülemeye dönük bir sanat türünde gizli siyasal eğilimler aramanın tehlikelerine karşı bir uyarı olarak anlaşılabilir.

Başka bir "Tatar" çadırı Marly ormanı yakınında İngiliz tarzı bir park olan Désert de Retz'te Monville Baronu François Racine du Jonquoy tarafından kuruldu. Bunun zemin planı daha alışılmış yuvarlak düzen yerine dikdörtgen biçimindeydi; ama tipik olarak iç kısmı tepedeki bir açıklıkla aydınlatılmıştı. Ancak bu açıklık sırlı bir bacayla örtüldüğü için doğal etkilere açık değildi. Monville'in Retz'te arazi edinmeye başladığı 1774'ten sonraki bir tarihte kurulan çadırın kereste çatkısı *trompe-l'œil* şeritlerle boyanmış sac levhayla kaplıydı. İç kısmın görünüşü kayıtlara geçmiş olmasa da, Monville'in Paris'teki otellerinden birindeki Türk salonu ilham kaynağı olarak alınmış olabilir.[14] Dufort de Cheverny'nin çok ayrıntılı bir tasvirine göre, yukarıdan aydınlatmalı bu oda aynalarla, kalın bir Türk halısıyla ve büyük tafta minderlerin yığıldığı yaldız saçaklı bir kızıl kadife sedirle döşenmişti.[15]

Boyalı sac levha Drottningholm Sarayı'nda İsveç Kralı III. Gustavus'un saray mimarı Carl Fredrik Adelcrantz'ın tasarladığı muhafız çadırında kullanıldı. 1781-82'de kurulan bu çadır Solna'da bulunan Haga Parkı'nda bir orman önündeki Türk ordugâhı izlenimi verecek şekilde düzenlenen üç çadırın bir öncüsüydü. Bu sefer bakırdan olan kaplamalar aynı şekilde *trompe-l'œil* dekorasyonla boyandı. Haga çadırlarının tasarımını III. Gustavus'un İsveç'e taşınmaya teşvik ettiği Louis-Jean Desprez yaptı. Desprez'in ortadaki çadıra ilişkin suluboya etüdü, kral tarafından yeni Stockholm operasında dekorasyon direktörlüğüne atanışının ilk sebebini çıtlatır [158]. Bu işte Haga Parkı'nın düzenlenişinden sorumlu olan ve birkaç yıl önce Painshill çadırının bir çizimini yapmış olan Fredrik Magnus Piper'dan bazı tavsiyeler almış olması mümkündür. Yaklaşık 1787'de kurulan çadırlar bir süs amacının dışında, saray muhafızlarının barınmasına yönelikti.

Çadırlar Avrupa bahçelerinde canlandırılan yegâne Türk yapıları değildi. Caminin özgün minare ve kubbe unsurları da kaynak olarak benimsendi; ama bu ve diğer İslam mimarisi motifleri ibadet






158
*Haga Parkı'ndaki Çadır, Solna*, tasarlayan Louis-Jean Desprez, yak. 1787, dolmakalem ve suluboya

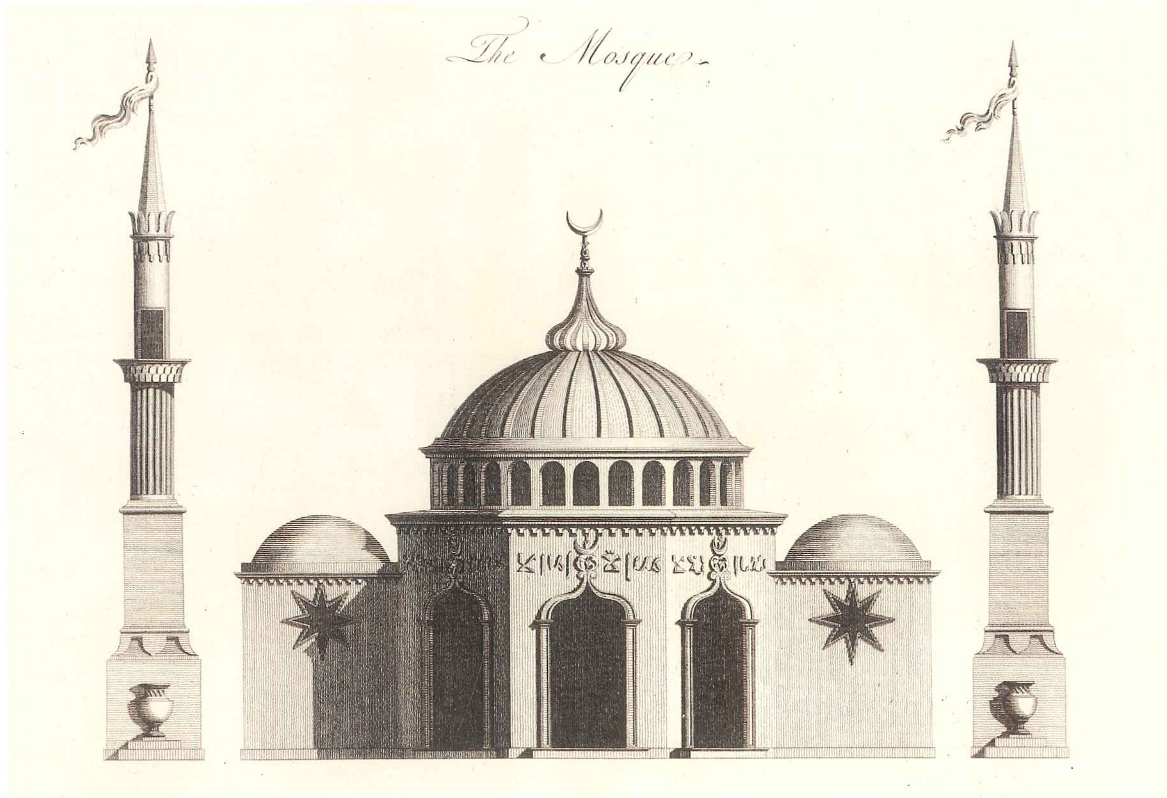
yerine dinlence amaçlı binalarda kullanıldı. İlk örnek, dul Galler prensesi Augusta'nın Surrey ilinin Kew kasabasındaki bahçeleri için Sir William Chambers'ın tasarladığı camiydi. Mimarın "büyük pagoda yakınında, yükselen zeminde, sırtını çalılıklara vermiş olarak duran cami" diye tarif ettiği konum, William Marlow'un o dönemden kalma bir suluboyasında görülebilir [159].[16] Cami 1757-63 arasında bahçe için tasarlanan yirmi beş bina ve süs yapısından biriydi [160]. Mimari değişkenliğe sahip tasarım kapsamındaki diğer binalar arasında klasik tapınaklar, bir Elhamra ve bir Çin köşkü vardı.

Chambers 1763'te projeyi anlatan yazısında yaklaşımını şöyle açıklar: "[Minarelere], ayrıca bizzat binanın bütün dış dekorasyonuna ilişkin tasarımımda, Türk mimarisinin başlıca özelliklerini bir araya getirmeye çalıştım. İç mekân dekorasyonuna gelince, binanın bu üslubuna o kadar titizlikle bağlı kalmadım; amacım alışılmamış ve aynı zamanda hoş bir şey yaratmaktı."[17] Chambers'ın ana başvuru kaynağı anlaşıldığı kadarıyla Johann Bernhard Fischer von Erlach'ın *Entwurff einer historischen Architectur* kitabıydı. Bu ilk karşılaştırmalı mimarlık tarihi çalışması 1721'de Almanca ve kısa bir süre sonra İngilizce yayımlandı. Kew minareleri Orhan Bey'in Bursa'da yaptırdığı camiye ve Peşte'deki başka bir camiye ilişkin illüstrasyonlardan alınma unsurları birleştirmekteydi. İlk yapı kemerli girişler için de örnek sağladı. Chambers bu girişlerin yukarısına "Dr Moreton tarafından *Kur'an*'dan alınma ve yaldızlı harflerle yazılmış Arapça bir kitabe" yerleştirdi.[18] "Dinde zorlama yoktur" alıntısının da yer aldığı bu metinlerin dinsel hoşgörüye bir çağrı olduğu ileri sürülür. Eğer öyleyse, mesaj örtüktü; zira o dönemde Kew'a giden ziyaretçilerin çok azı Arapça okuyabilecek durumdaydı. Başka bir ilginç detay vardır: Minare alemlerine sancak yerine, bir Osmanlı rütbe işareti olmakla birlikte normalde bir mimari unsur olarak kullanılmayan tuğa göndermeyle at kuyruğu asılmıştır. Chambers'ın araştırmalarına rağmen, yapı arkeolojik doğruluktan ziyade rokoko düzeni anlayışının bir ürünüydü. Ancak bu arızi bir du-



159 *Yukarıda*
*Kew'daki Kırların Görünüşü*, William Marlow, 1763, kurşunkalem üzerine suluboya

*Caminin ikiz minareleri orta kısmın sağında "çalılık" silüetini bozuyor. Elhamra pagodanın solunda yer alıyor.*




160 *Solda*
*Kew'daki Caminin Ön Cephesi* (detay), kaynak William Chambers, *Plans, Elevations, Section, and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew, Surrey...*, Londra, 1763, levha 26, gravürü yapan Edward Rooker

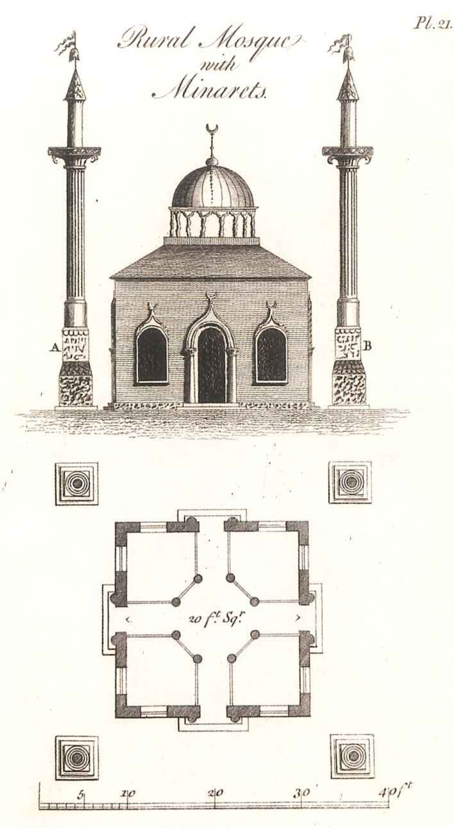
161 *Karşı sayfada yukarıda Kew'daki Caminin Çapraz Kesiti* (detay), kaynak William Chambers, *Plans...*, Londra, 1763, levha 27, gravürü yapan Charles Grignion

rumdu, çünkü Chambers'tan istenen şey gerçek bir cami değil, Osmanlı dünyasının mimari bir simgesini yapmasıydı; bahçe için tasarladığı Konfüçyüs evi de aynı şekilde kadim Çin öğretilerine göndermede bulunmaya yönelikti.

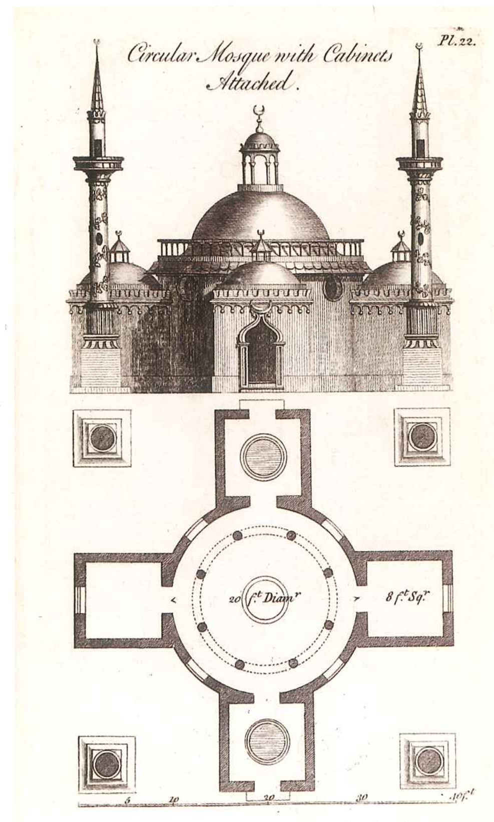
Bizzat Chambers'ın itiraf ettiği üzere, cami içinin tasarımı daha çok hayal ürünüydü [161]. Yan taraflarında iki küçük pembe odanın ya da bölmenin bulunduğu yuvarlak bir salon olarak tasarlanmıştı. Salon kubbe bileziği etrafına sıralanmış yirmi sekiz adet kemerli pencereyle, bölmeler ise yıldız biçimli deliklerle aydınlatılmaktaydı. Salonun saman rengi duvarları "doğadan taklit çeşitli yeşil tonlarıyla" boyanan sıva işi palmiye ağaçlarıyla ayrılmıştı. Bu motifin bir süre önce Londra'daki Spencer Konağı'nın Palmiye Odası için John Vardy tarafından kullanılmasına, Kral II. Charles'ın Greenwich'teki yatak odası için John Webb'in önerdiği desenler ilham vermiş olabilir. Chambers'ın palmiye ağaçlarını kullanmasının Peygamber'in Medine'deki evinde inşa edilen ilk camiye göndermede bulunmaya yönelik olup olmadığı yoruma açıktır. Bir hazırlık çizimi bir aşamada palmiye ağaçları arasına *trompe-l'œil* perdeler asmayı düşündüğünü gösterir [162]. Kubbede "Covent Garden'ın ünlü manzara ressamı Bay [Richard] Wilson'ın incelikle resmettiği parlak bir güneşli gök" görünür. Gök motif ilhamı Fischer von Erlach'ın kitabında yıldızlarla delinmiş bir hamam kubbesinin görüldüğü başka bir levhadan alınmış olabilir. Kew bahçelerini gezen bir ziyaretçi uzaktan gördüğü caminin içine girdiğinde, hem alışılmamış, hem de hoş olduğu görüşüne hiç kuşkusuz katılırdı.

162 *Karşı sayfada aşağıda Kew'daki Caminin İç Dekorasyonu*, tasarlayan William Chambers, yak. 1761, dolmakalem ve suluboya

Kew Camisi'ne tepki çabuk geldi: William Wrighte'ın 1767'de yayımlanan *Grotesque Architecture, or, Rural Amusement* kitabında camiler için çeşitli planlara ve cephe görünüşlerine yer verildi. Bir "kır camisi"ne ilişkin metin "Türk binalarının gerçek zevkini ve mimari üslubun bir eğlence alanında uygulanınca çok hoş bir süs katacak benzersizliğini göstermek üzere süs niyetiyle plana konulan" minarelerin dekoratif rolünü öne çıkarır [163].[19] Yazar, minarelerin yekpare yapılmasını ve kaidelerin Arapça kitabelerle bezenmesini tavsiye eder. İç mekânın "hoş ve zarif bir görünüş yaratacak şekilde




163
*Minareli Kır Camisi*, kaynak William Wrighte, *Grotesque Architecture, or, Rural Amusement...*, Londra, 1767, levha 21




164
*Küçük Bölmeler Eklenmiş Yuvarlak Cami*, kaynak William Wrighte, *Grotesque Architecture, or, Rural Amusement...*, Londra, 1767, levha 22



165
William Wrighte'ın *Grotesque Architecture, or, Rural Amusement...* kitabının ön sayfası, Londra, 1767

çeşitli zengin renklerle boyaması gerektiğini"[20] belirtir. "Dört bölmeli" yuvarlak bir camiye ilişkin başka bir tasarımda, ortadaki maviye ve yaldıza boyanmış demir bir parmaklıkla çevrilmek üzere "dış cephelerinin yaldızlı olması gerektiği"[21] belirtilen kubbelere daha büyük vurgu vardır [164]. Her iki proje de Chambers'ın Kew'da kullandığı bir motif olan deveboynu kemerli kapı çerçevelerine yer verir. Kitabın ön sayfası bu tasarımların pitoresk odağına ışık tutar. Engebeli bir manzaranın ufkunda bir harabe ve dört minaresinde sancakların dalgalandığı bir cami yer alır; ön tarafta ise bir keşiş kulübesi vardır [165]. Bu yapıları tamamlayacak şekilde sahneyi bir keşiş ve Müslüman din adamları, ayrıca bir mimar ve hamisi olmaları muhtemel iki figür doldurur. Mütevazı bir çalışma olmasına ve herhangi bir tasarımının inşa edildiğine dair bulguların yokluğuna karşın, Wrighte'ın kitabı Osmanlı mimarisinin özelliklerine dönük ilgideki artışın bir yansıması olarak görülebilir. Georges-Louis Le Rouge'un İngiliz-Çin bahçelerini konu alan ve 1775-90 arasında Paris'te yayımlanan *Détail des nouveaux jardins à la mode* adlı yirmi bir ciltlik dizisinde Wrighte'ın cami projelerine yer verilmesi bu ilginin sürdüğünü doğrular.

Le Rouge'un 1780'den kısa bir süre sonra Vestfalya eyaletindeki Steinfurt Bagno'da Kont (sonradan Prens) Ludwig von Bentheim-Steinfurt tarafından yaptırılan caminin dış kısmına ilişkin gravürü Chambers'ın tasarımının süren etkisini gösterir [166]. Burada genel yapıya sıkıca uyulurken, ayrıntıda bazı değişiklikler yapılmıştır; örneğin Arapça kitabelere yer verilmemiş ve yıldız pencerelerin biçimi değiştirilmiştir. Ancak en köklü değişiklik iç mekândadır [167]. Kew'daki palmiye ağaçlarının yerini Fransız Türk kabinlerinde kullanılan en son tasarımları yansıtan aksesuarlar almıştır. Ana bölmeye sayvanlı bir yatak hâkimdir ve duvarlar boyunca oturma yerleri vardır. Yıldızlarla ve hilallerle bezenen duvarlara şamdan desteklerinin bulunduğu payanda camları asılmıştır. Osmanlı dinsel mimarisine göndermeler içeren dış kısım, Avrupa'nın Os-

166 *Karşı sayfada yukarıda Steinfurt Bagno'daki Caminin Ön Cephesi, Vestfalya*, kaynak George-Louis Le Rouge, *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris, 1787, kitap 18, levha 14, elle boyama

167 *Karşı sayfada aşağıda Steinfurt Bagno'daki Caminin Çapraz Kesiti, Vestfalya*, kaynak George-Louis Le Rouge, *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris, 1787, kitap 18, levha 15, elle boyama

*Duvarlardaki* turquerie *motifleri yıldızları, hilalleri ve çapraz kılıçları kapsarken, sayvan perde bağları ve peyke uçları sorguç süslü sarıklar biçiminde yapılmıştır.*

## La Mosquée avec ses Minarets.

10 20 p.

## Coupe de la Mosquée.

5 10. 20 pieds





168 *Karşı sayfada* Schwetzingen Şatosu'ndaki cami, Baden-Württemberg

manlı sivil yaşamına ilişkin zarif ve acayip fantezilerini somutlaştıran iç kısma ters düşer.

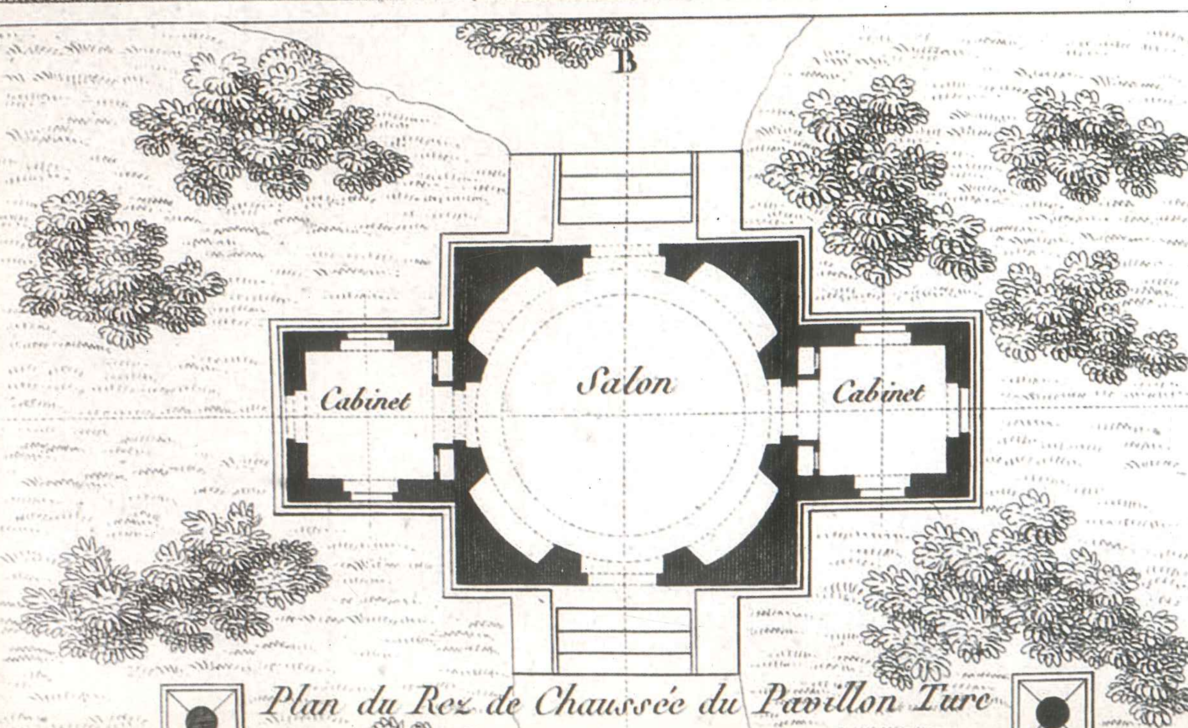
Penthièvre Dükü Louis de Bourbon 1775'te kuzeni Eu Kontu Louis-Charles de Bourbon'dan Paris'in güneydoğusundaki Armainvilliers Şatosu'nu miras aldı. Birkaç yıl sonra bahçeleri düzeltme işine girişti. Bâtiments du Roi müffetişlerinden Jean-Augustin Renard, iki Çin pagodasını ve bir Türk köşkünü kapsayan yeni yapıların tasarımını hazırlamakla görevlendirildi. Bir köşk olarak nitelendirilmesine karşın, ikincisinin tasarlanışı Kew'daki camiye dayalıydı: Sekizgen yerine kare planlı bir orta bölme, daha küçük iki yan bölme ve bir çift müstakil minare [170]. Bir rotonda biçimindeki ana bölmenin içi kubbedeki bir tavan penceresiyle aydınlatılmaktaydı; küçük yan bölmelerin ise kemerli pencereleri vardı. Johann Carl Krafft 1812'de yayımlanan *Recueil d'architecture civile*'de daha geniş detaylar verir. Gerek dış gerekse iç kısmın "zengin nakışları hatırlatan mozaik deseninde süslerle kaplı olduğunu, köşkün iki yanında taştan yapılmış ve yine Türk tarzında bezenmiş iki minare bulunduğunu"[22] aktarır. Başka malzemeleri dokumaya çevirme anlayışı *turquerie* tarzda dekorasyonda tekrarlanan bir unsura dönüştü. Krafft'ın iç mekân çizimi rotondanın ağızları arasındaki dört sığ apsisin payanda camlarıyla ve döşemeli oturma yerleriyle donatıldığını, yukarıdaki kubbenin yıldızlar ve hilallerle bezendiğini gösterir. Kew ve Steinfurt Bagno camileri gibi, bu köşk de daha sonra yıkıldı; ama Almanya'daki başka bir proje günümüze kadar ayakta kaldı.

Baden-Württemberg'de Schwetzingen Şatosu'nun bahçelerinde Palatin Elektör Carl Theodor için yaklaşık 1780'de inşa edilen cami, saray mimarı Nicolas Pigage tarafından tasarlanmıştı. Önceki örneklerle karşılaştırıldığında, daha iddialı ve daha sağlam bir projeydi. Kubbeyi tutan yüksek pencereli bilezik heybetli bir dikeylik izlenimine katkıda bulunur. Minareler orta kısmı narin sütunlu bir kemeraltıyla belirlenen ana yapıya kavisli duvarlarla bağlanır. Bu cephe ötedeki gölün sularına yansır [168]. Yapının öbür yanında yanlamasına yerleştirilmiş bir avlu

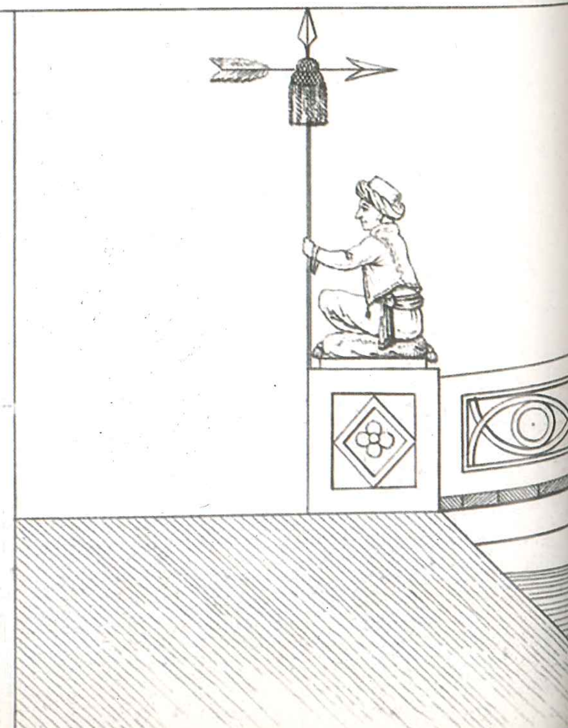
169 *Yukarıda* Schwetzingen Şatosu'ndaki cami ve avlu, Baden-Württemberg

170 *Arka sayfada Armainvilliers'deki Türk Köşkünün Ön Cephesi ve Çapraz Kesiti, Türk Köprüsünün Dikey Kesiti*, kaynak Johann Carl Krafft, *Recueil d'architecture civile...*, Paris, 1812, levha 93, gravürü yapan Boulay

*Elévation*

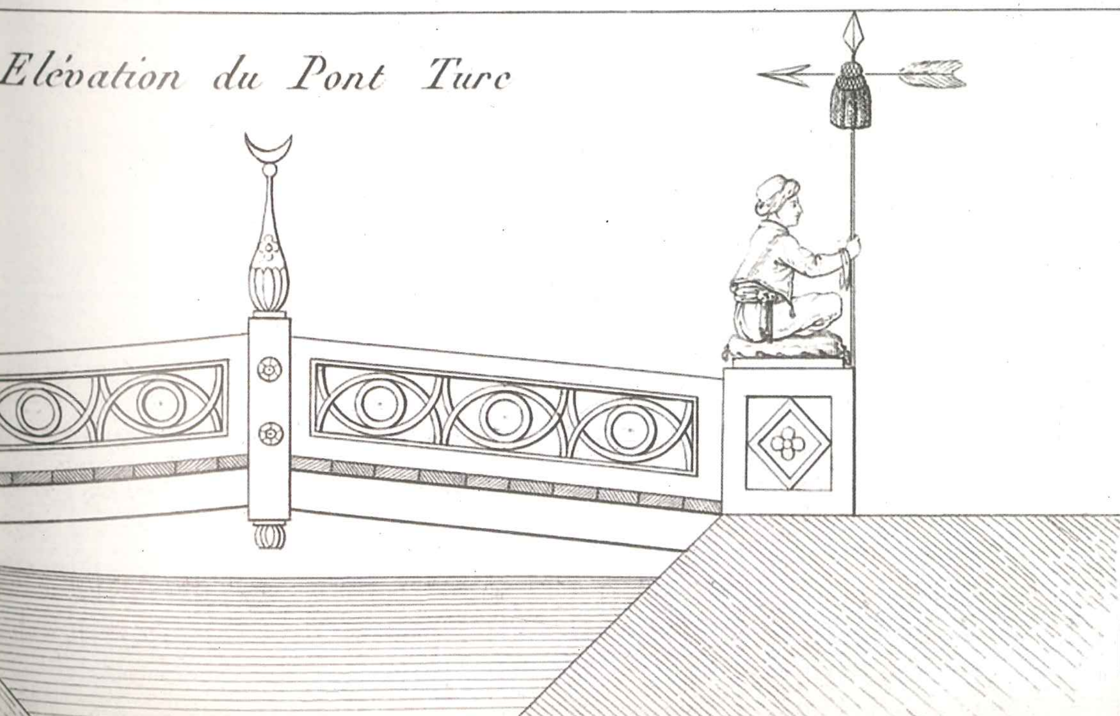


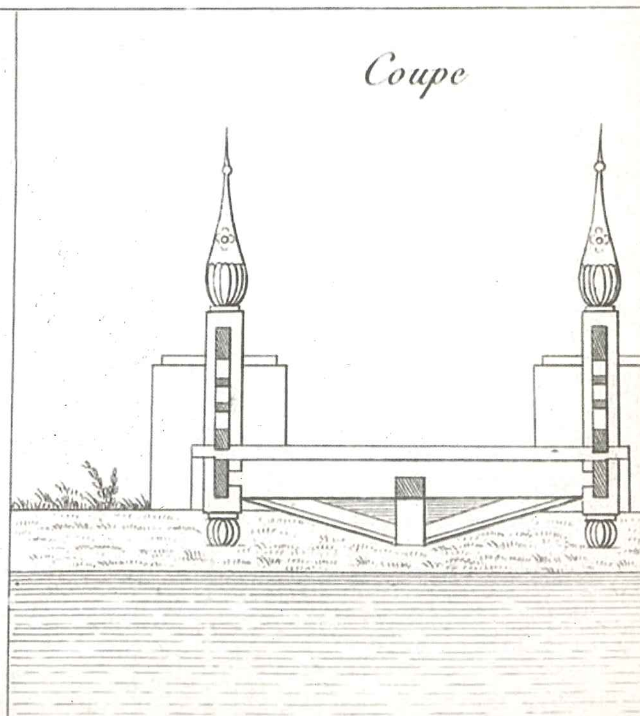

*Plan du Rez de Chaussée du Pavillon Turc*

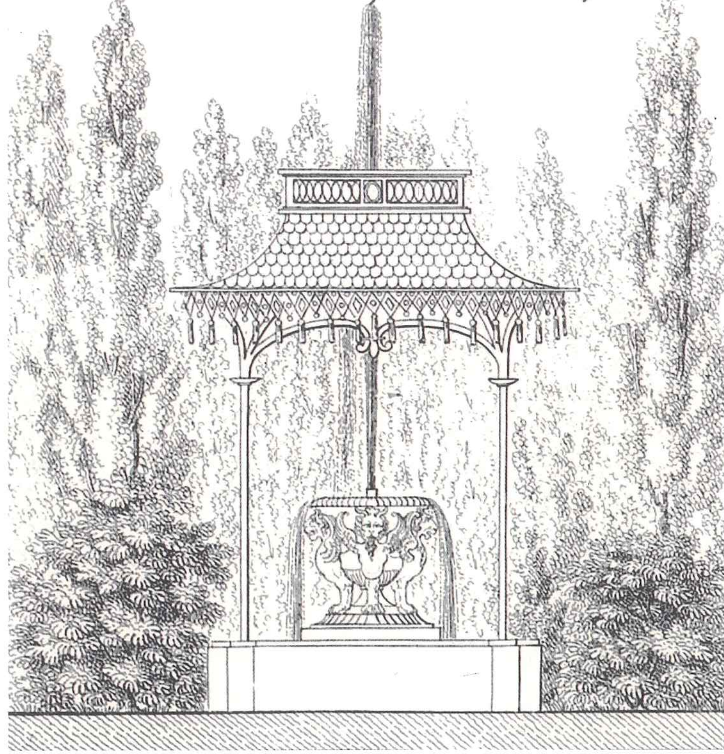


Coupe sur AB.

1 2 Toises



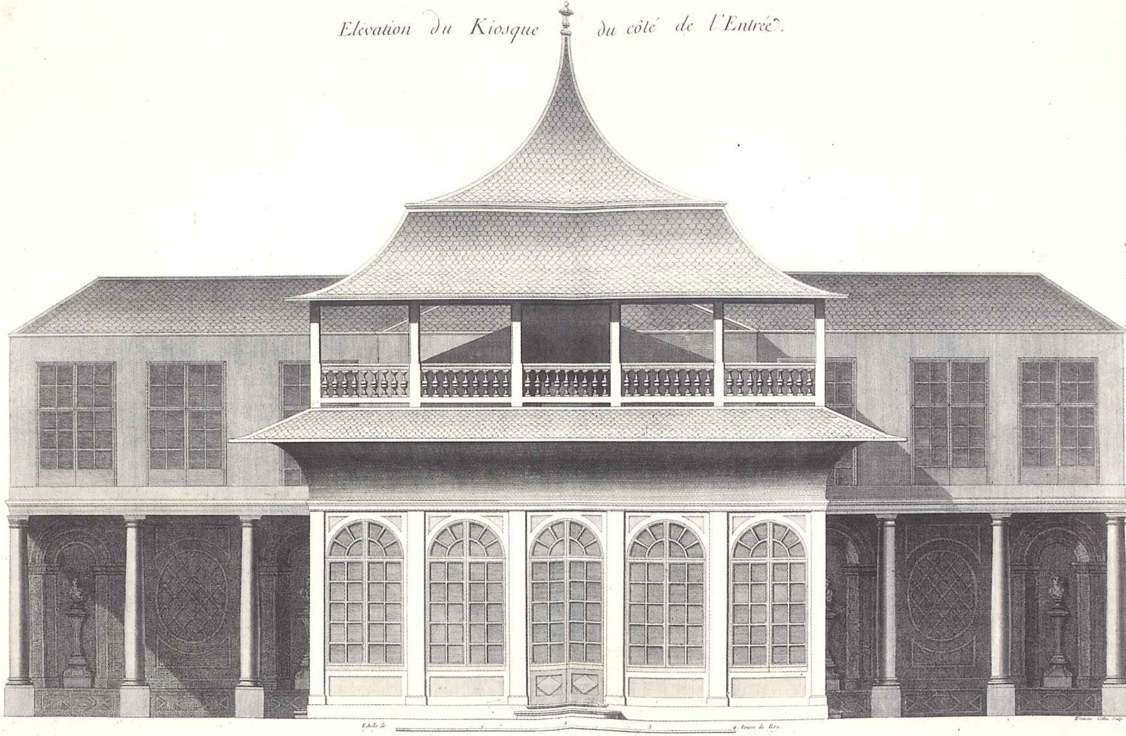






171
*Saint-James Bahçesi'ndeki Türk Tapınağı, Bagatelle yakınları* (detay), kaynak Johann Carl Krafft, *Recueil d'architecture civile...*, Paris, 1812, levha 113, gravürü yapan Boulay

vardır; avlunun köşeleri yuvarlak köşklerle, daha uzun yanların orta kısmı değişik düzenli dikdörtgen localarla belirlenmiştir [169]. Bunlar araya kafes panoların girdiği hilal başlıklı deveboynu kemerlerden oluşan bir kemeraltıyla birbirine bağlanır. Her köşkün içinde sıva palmiye ağaçları bir *trompe-l'œil* göğün boyandığı alçak bir kubbeye doğru uzanır; motiflerde Chambers'ın Kew'daki camisinden ilham alındığı neredeyse kesindir. Pigage'ın Avrupai ve İslami unsurları harmanlaması, benzer bir kaynaşmanın ortaya çıktığı Osmanlı dünyasında paralel örneğini buldu. 18. yüzyıl sonlarının seyyahlarından Samuel Baker, İstanbul'daki Nuruosmaniye Camisi üzerine yazarken, Sultan I. Mahmud'un "en modern zevke" uygun bir cami yaptırmak istediğini ve "Avrupa zarafetini Osmanlı tarzının ihtişamına ekleyerek iki mimari üslubu" birleştirmede başarılı olduğunu aktarır.[23] Schwetzingen yapısı daha önce tasarlananlara nazaran camiyle daha sıkı bir benzerlik taşımasına karşın, Carmontelle'in "Bizi büyüleyen sadece düşlerdir" vecizesini ifade eden görsel bir tasarımdır. Sosyal buluşmalara ve eğlencelere uygun bir yer olarak yaratılmıştı ve bu yönüyle Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma* operasının ilk sahnelenişlerinden birine uygun dekoru sağladı.

Mimarlar, Osmanlı temasını ilham alan yapılar için çok çeşitli tasarımlar hazırladı. Armainvilliers'te Penthièvre dükü için bir "Türk" köprüsü inşa edildi [170]. Geniş açılı köprüyü ayakta tutan küp biçimli dört payandanın üstüne, bağdaş kurarak oturan ve okla delinmiş birer tuğ taşıyan sarıklı muhafız heykelleri konuldu. Belki daha da eksantrik bir yapı, Saint-James Baronu Claude Baudard'ın o sırada Paris dışında kalan Bagatelle yakınlarındaki yedi hektarlık bahçesi için François-Joseph Bélanger'nin tasarladığı "Türk tapınağı"ydı. Zengin bir vergi tahsilatçısının oğlu olan Saint-James gösteriş peşindeydi ve Bélanger'ye "pahalı olması kaydıyla dilediği şeyi yapma" talimatını verdi.[24] Çalışma 1781'de başladı ve hiç kuşkusuz kısmen Bélanger'nin bu müsrifçe talimata gayretle bağlı kalması yüzünden Saint-James'in iflasının açıklandığı 1787'de sona erdi. Müş-




172
*Lunéville'deki Köşkün Ön Cephesi*, kaynak Emmanuel Heré de Corny, *Recueil des plans, élévations ... des châteaux, jardins, et dépendances que le Roy de Pologne occupe en Lorraine*, Paris, 1751, c. 1, sayfa numarası yok, gravürü yapan Jean-Charles François

terisinin talepleri mimarı, görsel zenginlik taşıyan, ama Türk tapınağında fazlasıyla belirgin üslup karışıklığına dayanan bir bahçe tasarımı yaratmaya yöneltti. Doğrusu, Krafft, çizimine yazılı not düşmemiş olsaydı, yapı meçhule karışıp gidebilirdi [171]. Aslında tapınak orta kısma yerleştirilmiş figürlü bir kaideden yükselen fıskiyeli bir çeşmenin bulunduğu bir köşktü. Fışkıran suyun çıkması için ortası açık olan çatıyı üç narin sütun taşımaktaydı. Çatı saçakları o sırada *turquerie* süs kurallarının parçası bir dekoratif detay sayılmakta olan gösterişli bir fırfırla süslenmişti.

Osmanlı mimarisinin Avrupa'daki başka bir biçimi köşktü. Stanislas Leszczynski'nin 1737'de Lunéville'deki şatosu için yaptırdığı köşk ilk örnekti [172]. Polonya'nın seçimle belirlenen tahtını 1709'da bırakan Leszczynski, o sırada Osmanlılara bağlı Boğdan'ın Bender kentindeki bir dönemi de kapsayan gezgin bir sürgün hayatı sürmekteydi. Sonunda Polonya tahtından feragatin telafisi olarak verilmiş Lorraine ve Bar Dükü unvanıyla Lunéville'e yerleşti. Bir köşk dikme kararında Osmanlı topraklarında geçirdiği sürenin ya da Doğu Akdeniz'i dolaşan seyyahların anlatımlarında köşklere çok sayıda göndermelerin etkisi olabilir. Bir Türk yapısı inşa ettirmekle, 16. yüzyıldan itibaren statülerini ve güçlerini tanımlamanın bir aracı olarak Osmanlı dünyasına özgü unsurları benimseyen Polonya hükümdarlarının ve kodamanlarının geleneğini sürdürdüğü söylenebilir. Bu geleneğin parçası sayılması halinde, Leszczynski Köşkü azalmış gücü somutlaştıran bir sahne dekoru olarak görülebilir ancak.

Lunéville Köşkünün başta gelen özelliği zemin katta beş cumbalı ve üst katta açık galerili kare plandı. Üstü çift eğimli bir çatıyla örtülüydü. Arka tarafta dikdörtgen planlı ve daha alçak olan iki katlı bir binaya bağlanmaktaydı. Ana oda bir kabul ve yemek alanı olarak tasarlanmıştı. Ortada kare havuzlu bir fıskiyeli çeşme vardı; yukarıdaki parmaklıklı bir galeri çalgıcıların görünmeden aşağıdaki kişilere müzik çalmasını sağlamaktaydı. Leszczynski'nin saray mimarı Emmanuel Heré de Corny'nin

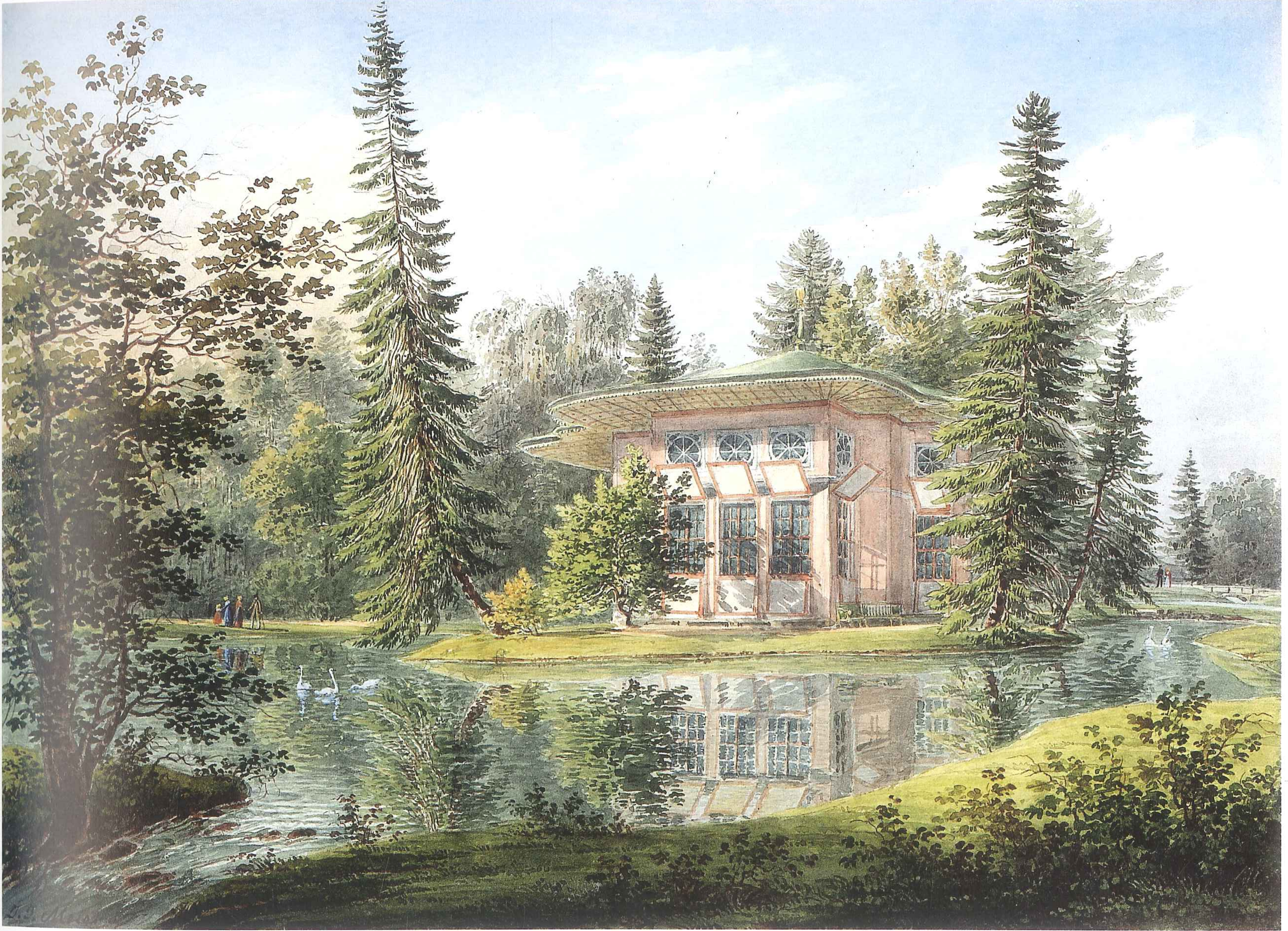


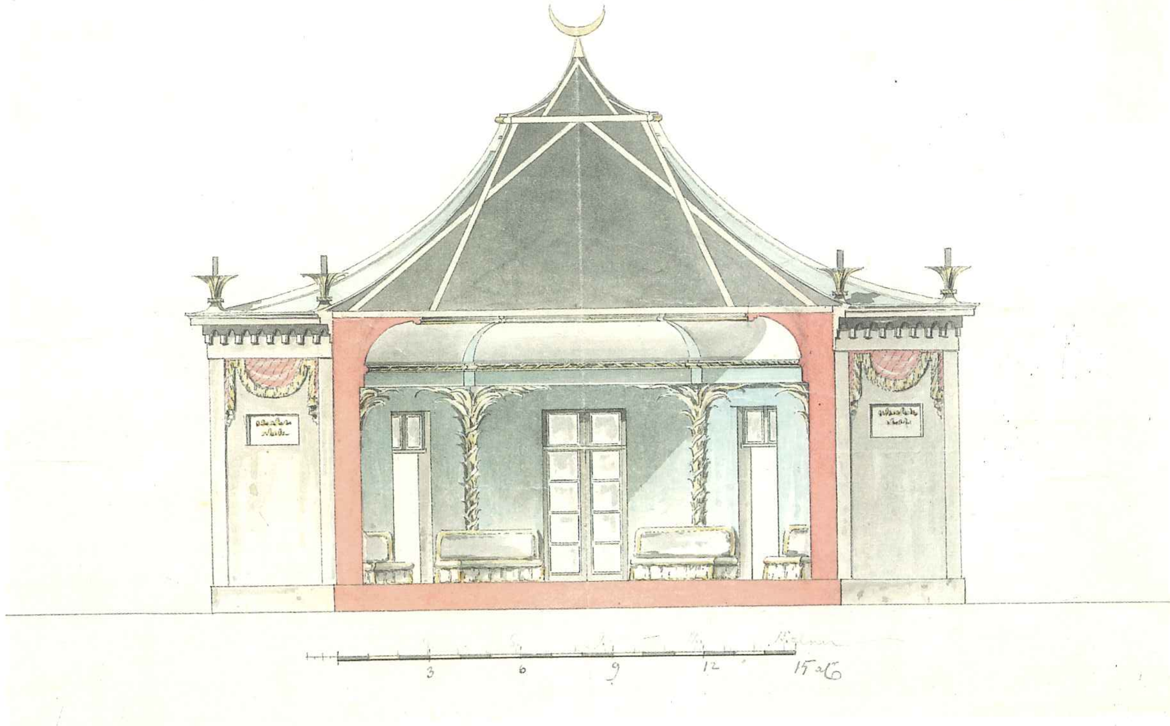
173
*Yekaterina Parkı'ndaki "Türk" Şelalesi, Çarskoye Selo*, Pavel Uçitelev, yak. 1785, kurşunkalem üzerine dolmakalem ve suluboya

174
*Yekaterina Parkı'ndaki Türk Köşkü, Çarskoye Selo*, Johann Jacob Meier, yak. 1845, kurşunkalem üzerine suluboya

hazırladığı kitaptaki bir gravüre bakılırsa, resimli dekorasyon ve süsler tamamen Avrupai tarzdaydı. Arka blokun üst katındaki çinili hamam, dönemin Avrupa binalarında alışılmamış olan, ama Topkapı Sarayı'nın dış bahçelerinde Sultan III. Murad için 1588-91 arasında inşa edilen İncili Köşk'te kullanılmış olan bir unsurdu.

Leszczynski'nin, köşkü; gösteriş aracı olarak kullanması tartışmaya açıkken, 1768–74 Rus-Türk Savaşı'nı sona erdiren Küçük Kaynarca Antlaşması'nın ardından St Petersburg yakınlarındaki Çarskoye Selo'da inşa edilen yapılarda Rus Çariçesi II. Yekaterina'nın niyetleri konusunda hiç kuşku olamaz. Rusya bu antlaşmayla daha önce Osmanlıların elindeki bazı toprakları almanın yanı sıra, Güney Ukrayna ve Kırım'ı da kapsayan daha geniş bir bölgede fiili denetimi ele geçirdi. Çarskoye Selo'daki Yekaterina Parkı'nda Rusya'nın zaferi farklı yollarla ifade edildi. En bariz olanı Büyük Göl'ün ortasında, Osmanlılara karşı 1770'te kazanılan deniz muharebesini kutlamak üzere Antonio Rinaldi'nin tasarladığı Çeşme sütunuydu. Gemi pruvalarıyla bezenmiş bir Dor sütununun üstünde, Rusya'yı simgeleyen bir bronz kartal Osmanlı İmparatorluğunun hilalini çiğnemekteydi. Parkın başka bir kesiminde, Büyük Göl'e su akışını kontrol etmek üzere yaratılmış bir bent sisteminin parçası olan "Türk" şelalesi vardı [173]. Belki de parkın peyzaj mimarı Vasili İvanoviç Neyelov'un tavsiyesi üzerine mühendis Gerard'ın tasarladığı şelaleye bu adın hangi gerekçeyle verildiğini saptamak zordur. Gerekçe şelalenin iki yanındaki mazgallı kulelerin aşağısındaki kapı üstü süse benzer detay ve hatta "gotik" kemerler olabilir. Neyelov 1770'te Wrighte'ın kır camilerine ilişkin hayali tasarımlarında bir süre önce bu unsurları kullandığı İngiltere'ye gitmişti. Belki de en incelikli anma yapısı 1779'da inşa edilen ama daha sonra yıkılan köşktü [174]. Bir Türk kaprisinden ziyade, bir Osmanlı aslının kopyası gibi görünür. Geleneksel bağlamından koparılmış ve bir Rus parkına oturtulmuş olması itibariyle Rusya'nın Osmanlı topraklarını ilhak etmesinin bir simgesi olarak görülebilir. Çariçe II. Yekaterina 1786-88 arasında daha ileri bir simgesel kazanım girişimiyle, Kırım hanlarının Güney Uk-

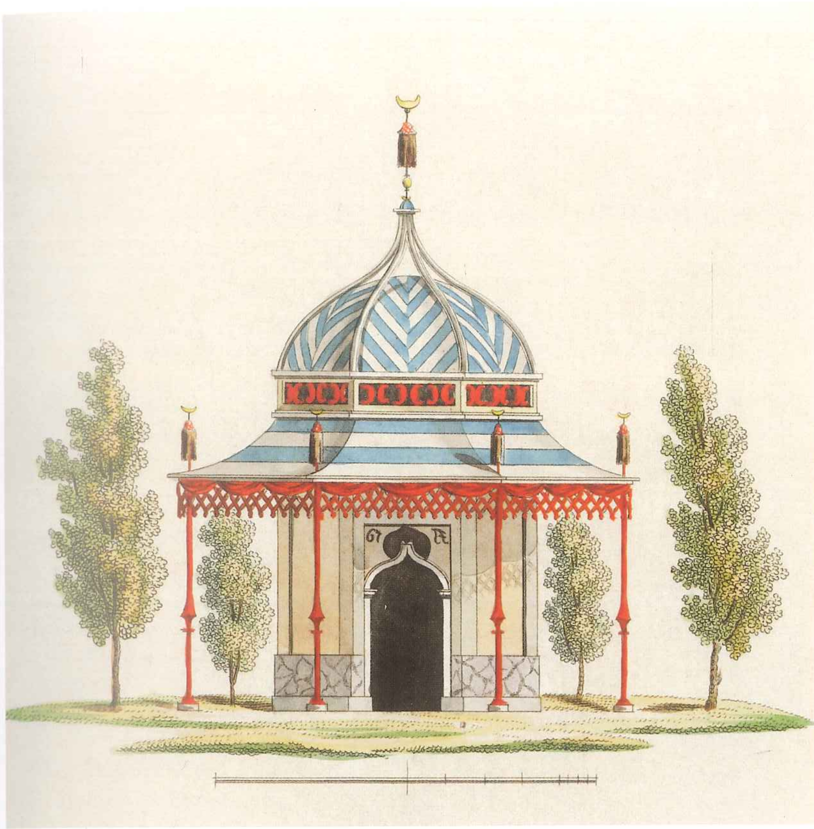




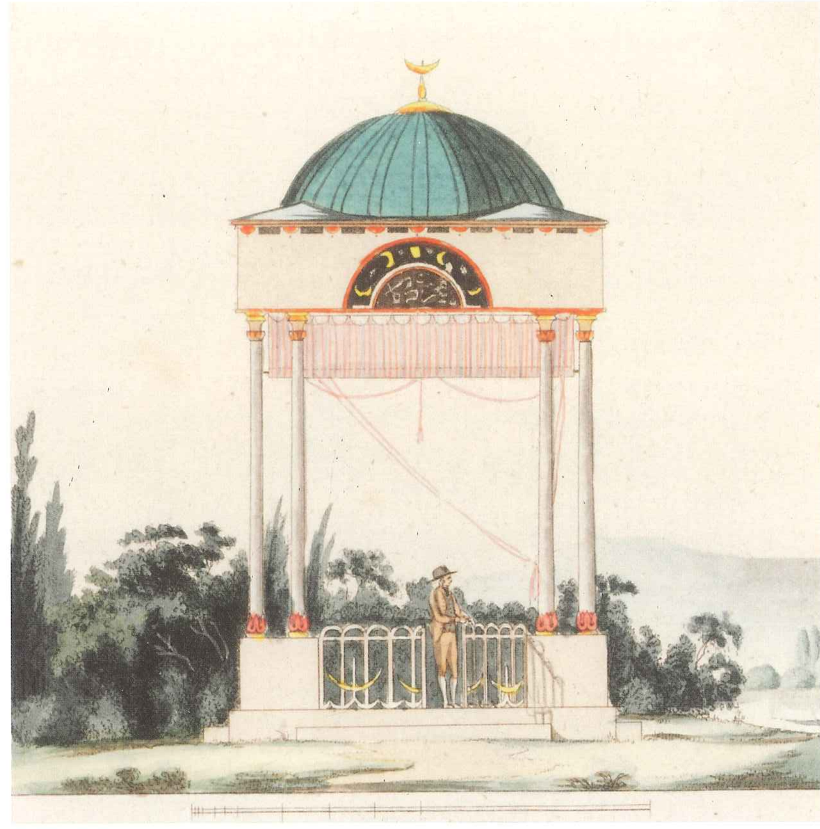

175 *Yukarıda Haga Parkı'ndaki Köşkün İç Dekorasyonu, Solna,* tasarlayan Fredrik Magnus Piper, 1786, dolmakalem ve suluboya



176 *Solda Haga Parkı'ndaki Türk Köşkü, Solna*



177
*Çadır Biçimli Köşk*, kaynak Johann Gottfried Grohmann, *Recueil d'idées nouvelles pour la décoration des jardins et des parcs*, Leipzig, yak. 1800, c. 3, kitap 32, levha 9, elle boyama

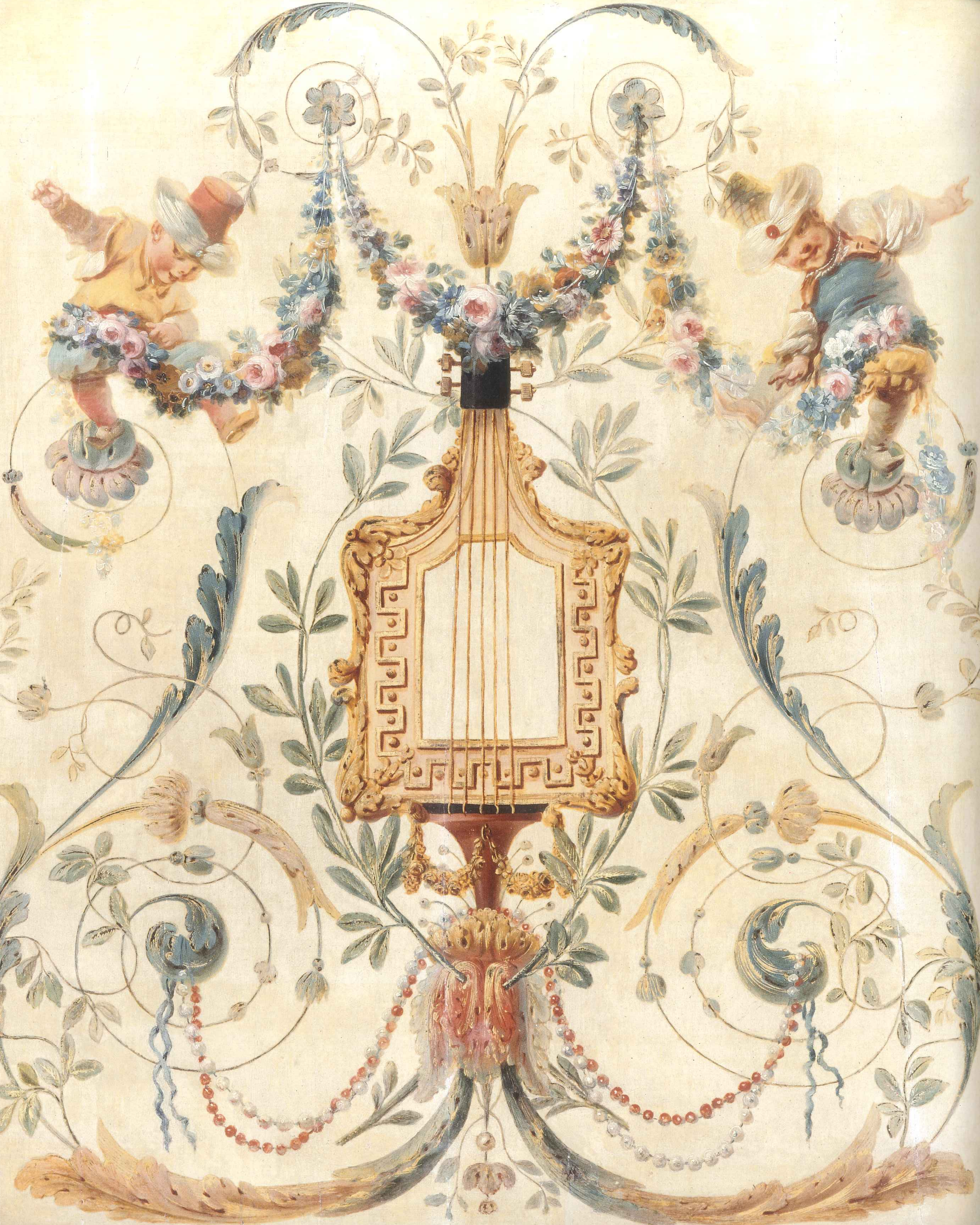


178 *Açık Köşk*, kaynak Johann Gottfried Grohmann, *Recueil d'idées nouvelles pour la décoration des jardins et des parcs*, Leipzig, 1796, c. 1, kitap 5, levha 10, elle boyama

rayna'daki Bahçesaray'da bulunan sarayını gözde mimarı Charles Cameron'a yeniden inşa ettirmişti. Çariçe 1787'de Kırım'ı ziyaret ettiğinde, Prens Potyomkin bu sarayda Rusya'nın toprak kazanımlarını kutlamak için sönük bir dizi eğlence düzenletti ve bazılarında bizzat kaftan ile çağşır giydi.[25]

Solna'daki Haga Parkı'nda bulunan Türk köşkü İsveç ile Osmanlı imparatorluğu arasındaki tarihsel bağlara bazı bakımlardan bir gönderme olarak görülebilirse de, daha az siyasal anlam yüklüydü [176]. Peyzaj parkı mimarı Fredrik Magnus Piper'in tasarımına göre 1786'da inşa edildi. Tek katlıydı ve biraz değiştirilmiş üçgen planı vardı; çift eğimli çatısının tepesinde bir hilal yer almaktaydı. Dış duvarlar, *trompe-l'œil* perdeler şeklinde boyanmıştı. Piper, iç mekân için, 1770'lerin sonlarında İngiltere'ye gittiğinde pekâlâ görmüş olabileceği Chambers'ın Kew'daki camisinin başka bir doğrudan etkisiyle, duvarların palmiye ağaçlarıyla bezenmesini önerdi [175]. Ancak bu benimsenmedi ve yerine Louis Masreliez'in daha neo-klasik bir tasarımı tercih edildi.

Johann Gottfried Grohmann'ın iki tasarımı 18. yüzyıl sonlarında alaturka yapıların "çekici ve zarif bir ortama zenginlik katmaya" hâlâ uygun sayıldığını gösterir.[26] "Bir Türk çadırı biçimindeki" köşk, bu yapı türüyle özdeşleşen motiflerin birçoğunu barındırmaktaydı: Deveboynu kemer, şeritli örtü, yapay fırfır ve hilal alemli tuğ [177]. Açık köşk ya da "çok zarif Türk köşkü"[27] olarak anılan diğerinde hilal alemli bir kubbe vardı ve kenarlarına gölge sağlayacak kızıl, pembe ve gök mavisi şeritli kepenkler asılmıştı [178]. Tasarımda modaya uygun giyinmiş Avrupalı erkek, belki Osmanlı fantezisiyle eğlenerek köşkün içinde durur.



# 6

# Avrupa İç Mekânlarında Osmanlı Dünyası Çağrışımı

Saksonya elektörü I. Christian (hd 1586–91) Wettin ailesinin Doğu silahları koleksiyonunun Dresden'deki Residenzschloss'un içinde özel tasarımlı bir bölmede sergilenmesi talimatını vermekle, Türk temalı iç mekân oluşturma yönündeki uzun süreli bir modayı başlatmış oldu. Elektörün ardıllarının diplomatik hediye, satın alma ve ganimet yoluyla başka Osmanlı malzemeleri edinmeleri sayesinde, bu ilk bölme genişleyerek tam donanımlı *Türkische Cammer* haline geldi. Özellikle 1683'te Viyana'nın kurtarılmasından sonra, terk edilen Türk ordugâhından envai çeşit çadır, silah ve başka eşyaların yağmalanmasıyla birlikte öbür hükümdarlar da bu örneği izledi. Orta Avrupa'nın her yanındaki şatolarda ve saraylarda bu savaş ganimetleri (*Türkenbeute*) olayın övünülecek anıları olarak belirlenmiş odalara bir düzen içinde konuldu. İlk baştaki odaların konseptini Türklerin askerî gücü karşısında korku ve hayranlığın bir karışımı şekillendirirken, Osmanlı dünyasına ilişkin değişen algıları yansıtan sonraki iç mekânlar Doğu şatafatına ve rahatlığına ilişkin Avrupai yorumlara dayanan yaratımlardı. Ne yazık ki, hiçbiri günümüze aynen ulaşmadığından, bu iç mekânlar ancak var olan unsurlara başvurarak değerlendirilebilir.

Bazen bir dizi olarak hazırlanan ve birlikte asılmaları öngörülen tablolar, Türk temalı iç mekâna başka bir unsur kattı. Baron Hans Ludwig von Kuefstein 1628–29'da Bâbıâli'ye giden bir imparatorluk elçi heyetine başkanlık etti. Maiyetinde yer alan Franz Hermann, Hans Gemminger ve Valentin Mueller gibi sanatçılar ülkeye döndükten sonra, heyetin karşılaştığı görüntüleri ve önemli olayları kayda geçirecek bir dizi tabloda büyük olasılıkla sorumluluk üstlendi [180]. Her birine resmedilen konuyu bildiren lejantlar konulmuş tablolar, Kuefsteinin yazılı anlatımına görsel bir ek niteliğindeydi. Sonradan bölüşülen dizinin bir kısmı Kuefstein Ailesinin eski bir mülkü olan Greillenstein Şatosu'ndaki bir Türk odasında (*Türkensaal*) durmaktadır. Türk şahsiyetlerini konu alan ve daha önce Slovenya'daki Vurberk Şatosu'nda bulunan on iki tabloluk dizi de herhalde bir *Türkensaal* için öngörülmüş olmalıdır [bkz. 39]. Muhtemelen bunları yaptıran Osmanlılarla diplomatik ve askerî temaslar içindeki Leslie kontları ailesiydi.[1] Kont Alexander Leslie 1682'de

179 *Karşı sayfada* Artois Kontu'nun Versailles'daki ikinci Türk kabinine ait kapı panosu (detay), Jules-Hugues ve Jean-Siméon Rousseau (Rousseau kardeşler), 1781, boyalı ve yaldızlı ahşap



180
*Haremin İç Kısmı*, (?) Franz Hermann, Hans Gemminger ve Valentin Mueller, 1634, tuval üzerine yağlıboya

*Lejanttaki yazının çevirisi şöyledir: "Evden çıkmanın ya da yabancılarla buluşmanın âdetten olmaması nedeniyle, seçkin Türk hanımları birbirlerini kendi evlerine davet ederler ve raks, güldürü ve bu türden başka oyunlarla eğlenirler."*

Vurberk vârisi Kontes Christina von Herberstein'la, Osmanlı bağlantılarından dolayı aynı şekilde dizinin siparişini vermiş olması ihtimali bulunan başka bir ailenin kızıyla evlendi. Bu tablolar Doğu Akdeniz dünyasını tasvir etmekle birlikte, Ailenin Avusturya'nın temsilcisi ve savunucusu rolüne dikkat çekmenin bir aracıydı. İstanbul'daki diplomatlar Osmanlı konulu resimler toplarken, belki de bunları sadece bir kayıt olarak değil, bir odayı donatmanın aracı olarak da görmekteydi. Celsing Ailesi'nin iki kuşağınca 18. yüzyılda edinilen resimlerin birçoğu yakın döneme kadar İsveç'in Södermanland ilindeki aile malikânesi Biby'nin duvarlarında asılıydı.

Mareşal Kont Johann Matthias von der Schulenburg'in Venedik Cumhuriyeti'nin 1715'te Türkleri yenilgiye uğratmasındaki katkısı, 1740'ların başlarında Guardi Kardeşler'e *Les Costumes des turcs* dizisini yaptırmasını pekâlâ etkilemiş olabilir [bkz. 140]. İlk başta bu tabloların ona ait Venedik Sarayının bir odasında birlikte asılması tasarlanmıştı; ama 1747'deki ölümünden önce Almanya'nın Hehlen kasabasına taşındı. Bu, nakil işlemi dizisinin aslında taşınabilir galeriler şeklinde olduğunu vurgular; heybetli bir görüntü yaratmalarına ve bir mesajı iletmede etkili olmalarına karşın, dekoratif bir düzenin sabit parçası değillerdi.

Goblenler bir iç mekâna Türk unsuru katmanın taşınabilir başka bir aracıydı. İlk başta Türk unsuru, bir Avrupa konusunun yüceltilişinde bir aksesuar olarak yer aldı. Kutsal Roma-Germen İmparatoru V. Karl'ın 1533'teki Tunus Muharebesi anısına yaptırdığı goblen dizisinde böyle bir durum söz konusuydu. Jan Cornelisz Vermeyen'in resim taslaklarına dayanan dizi, İmparator'un sonradan II. Felipe adıyla İspanya tahtına oturacak olan oğlunun ve İngiltere Kraliçesi I. Mary'nin düğününde sergilenmeye yetişecek şekilde 1554'te tamamlandı. Lorraine Dükü V. Charles'ın Türklere karşı zaferleri anısına 1710–18 arasında yapılan goblenler ve başında Mehmed Efendi'nin olduğu elçi heyetinin 1721'de Tuileries'e varışını ve oradan ayrılışını tasvir etmek üzere Charles Parrocel'in resim taslaklarından Gobelins İmalathanesi'nin dokuduğu goblenler benzer bir kutlama rolünü oynadı [bkz. 30, 46].

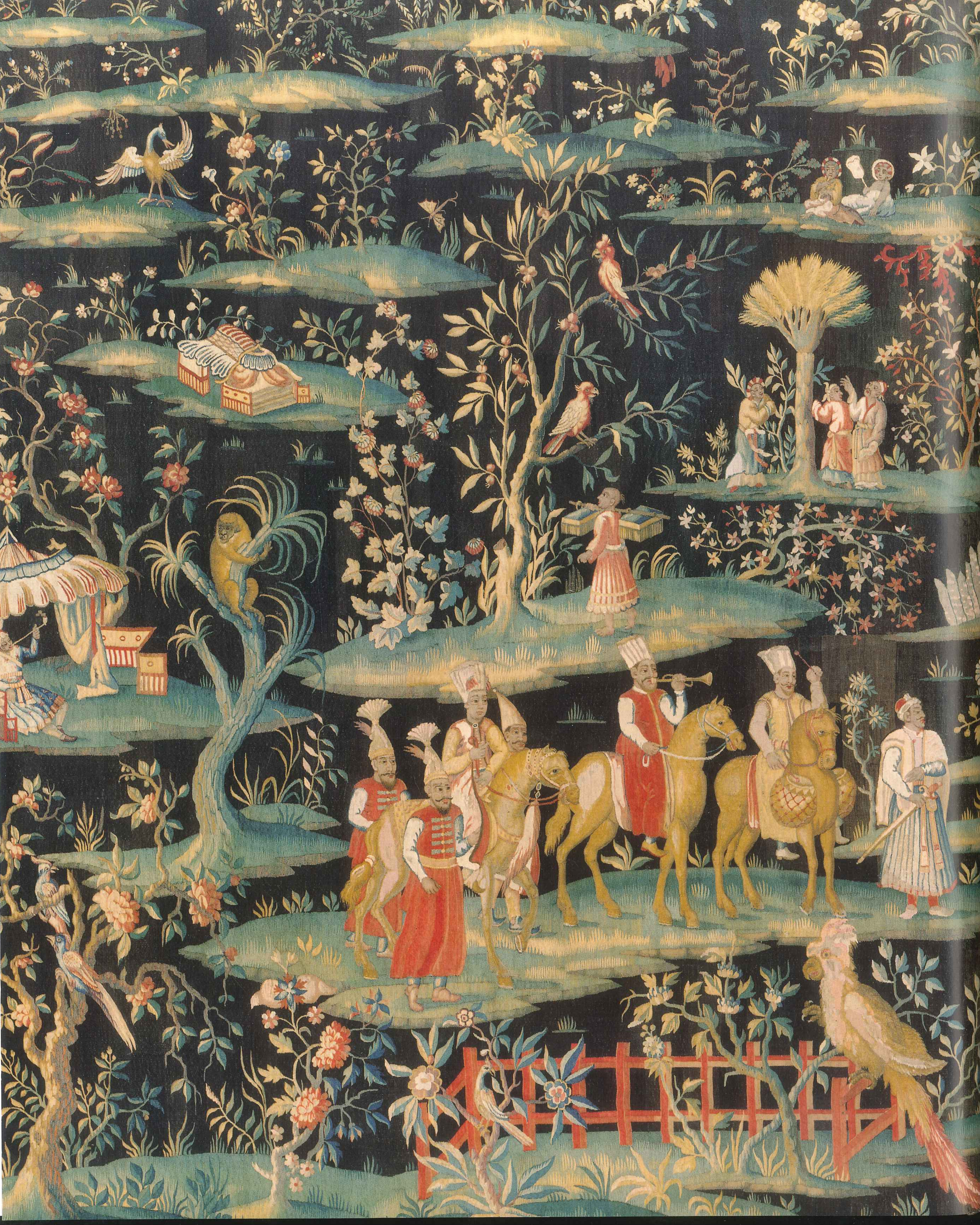


181 *Yeniçeri Ağası*, bilinmeyen Osmanlı sanatçısı, 18. yüzyıl başları, mürekkep ve guvaş

182 *Arka sayfada* *Konser* (detay), Çinhindi sahnelerinin yer aldığı eş goblenlerden biri, dokunduğu yer muhtemelen Büyük Gardırop Atölyesi (Yaşlı John Vanderbank atölyesi), Londra, 18. yüzyıl başları, yün ve ipek

Büyük Gardırop (Grand Wardrobe) Atölyesi'nde 1689'dan öldüğü 1717'ye kadar duvar halısı ustası olarak çalışan Yaşlı John Vanderbank 1690'larda Londra'daki Kensington Sarayı'na "Hint tarzına göre tasarlanmış" dokuz goblen sağladı.[2] Günümüzde nerede olduğu bilinmeyen takımın 18. yüzyıl başlarında Çinhindi sahnelerinin yer aldığı ve muhtemelen Vanderbank'ın Holborn semtindeki atölyesinde dokunan bir grup goblen için hareket noktası olduğu sanılmaktadır [182]. Koyu renkli bir zeminde egzotik giyimli figürler bolca ağaç ve çiçek dikili, buluta benzer adalarda oturmuş halde veya ayakta görülür. Figürlerin çoğu Çin ve Hint kıyafetine ilişkin Avrupa algılarına göre giyinmişken, bir grup, Osmanlı kıyafeti içindedir. İşin ilginç tarafı, bilinmeyen tasarımcı kaynak olarak Avrupa kostüm kitaplarını kullanmak yerine, padişah sarayına özgü usulleri resmeden Türk sanatçıların suluboya çizimlerini incelemiş gibidir. Böyle çizimlerin yer aldığı albümler Avrupa'ya 16. yüzyılın sonuna doğru muhtemelen Doğu Akdeniz'den dönen seyyahların getirdiği hatıra eşyalar olarak ulaştı [181].[3] Bu goblenlerde egzotik Doğu'nun daha yerleşik temsilcileriyle bağlantılı olarak Türklerin görünüşü sonraları daha belirgin bir role zemin hazırladı.

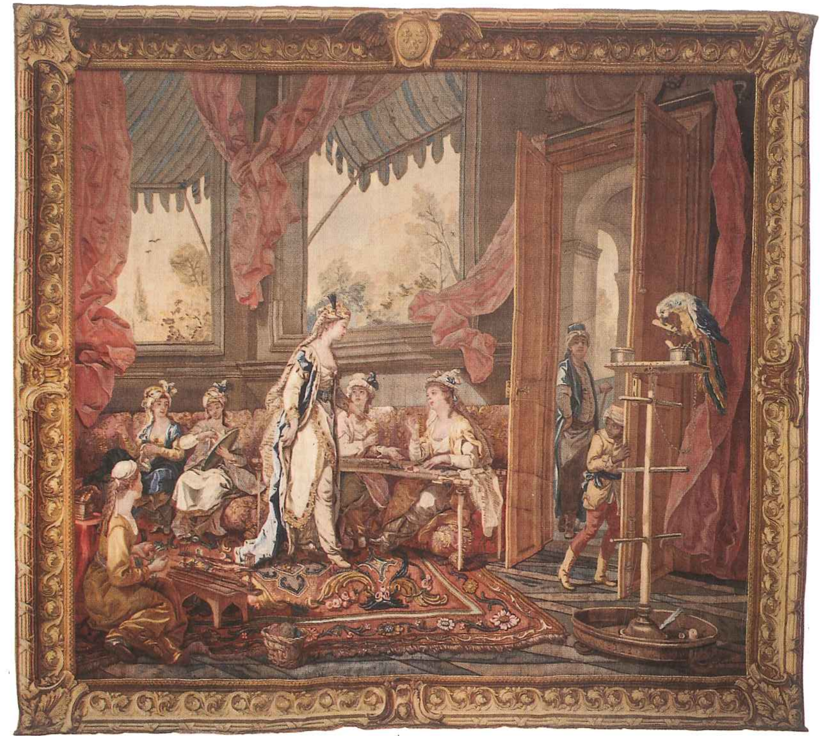
Goblen sanatında Avrupa'nın hayali Doğu'sunda kilit yer tutan lüks bolluğu ve duygu coşkunluğu dünyası ilk kez bir Türk konusunda değil, bir *Kitabı Mukaddes* konusunda canlandırıldı. *Histoire d'Esther*'i tasvir etmek üzere Jean-François de Troy'un 1737-40 arasında yaptığı yedi resim taslağından oluşan dizide, hikâye Avrupai tarzda döşenmiş iç mekânda şatafatlı giyimli ve sarıklı figürlerle aktarılır [183]. Gerçeğe bağlı kalma sultasından kurtulan sanatçının anlatıyı yorumlayışına uyacak şekilde resmetme özgürlüğü vardı. Ortaya çıkan Doğu ve Batı unsurları bileşimi *turquerie*'ler için neredeyse bir şablon sayılabilir. Gobelins İmalathanesi 1739-95 arasında diziden on üç takımın yanı sıra bir dizi müstakil goblen dokudu. Dizinin uzun süreli bir etkisi olacaktı. Örneğin, De Troy'un direktörlüğünü yaptığı Roma Fransız Akademisi'nin yatılı öğrencilerince 1748'de tasarlanan *Caravanne* kostümleri için başvurulan resim kaynaklarından biri bu dizi






CIRCVMDATA
EST GLORIA
SUA





183 *Karşı sayfada Esther'in Süslenişi*, kaynak *Histoire d'Esther* dizisi, Jean-François de Troy'un tablosundan, Gobelins İmalathanesi'ndeki Pierre-François Cozette atölyesinde dokunan goblen, 1784 tarihli, yün ve ipek

olabilir (bkz. s. 74). *Esther* dizisinin başarısı egzotik temalı başka goblenlerin üretimini teşvik etti. Jean-Baptiste Le Prince tarafından tasarlanan *Jeux russiens* dizisi çerçevesinde Beauvais İmalathanesi'nde 1771–72'de dokunan *Yemek Zamanı*, Tatarlara, çadırlara ve sarıklı figürlere yer vermekle birlikte bu genel temadan yararlandı [bkz. 157]. Daha belirgin bir ardıl Gobelins imalathanesinde Amédée van Loo'nun resim taslaklarından dokunan *Les Costumes Turcs* dizisidir [bkz. 3, 184, 185]. Nitekim *Esther'in Süslenişi* van Loo'yu sultanın süslenişi tasvirinde doğrudan etkilemiş gibidir.

Türk'ün, daha doğru ifadeyle hayali Türk'ün iç mekân dekorasyonunun ayrılmaz bir unsuru olarak öne çıkışı tedriciydi ve goblen örneklerinde olduğu gibi, ilk başta kendisine başkalarıyla birlikte yer buldu. Paris'in Vendôme Meydanı'ndaki Boullongne Oteli'nin büyük salonu için yaklaşık 1728–29'da yapılan resimli ahşap doğramada (oyma ahşap kaplamasında), Nicolas Lancret çoban kızlar ve Khytira hacıları vinyetlerinde *Şehvetli Türk* kompozisyonunun bir versiyonuna yer verdi [186].[4] Türk figürü unsuru yüzyılın ortalarında Christophe Huet'nin ilk takımını muhtemelen Titon Ailesi'nin Chantilly'den pek uzak olmayan Ognon-en-Valois Şatosu için yaptığı bir dekoratif pano dizisiyle genişledi [bkz. 1, 187]. Huet kısa bir süre sonra biri Paris'teki Ganay Oteli yemek odasında, diğeri Paris'teki Rohan-Strasbourg Oteli "maymun" odasında olmak üzere iki tasarıda daha aynı kompozisyonlara yer verdi.[5] Çiçeklerle kaplı grotesklerden oluşan zarif bordürler içinde, alaturka giyimli figürlerin açık havada yiyip içmesini konu alan vinyetler yaptı. Sanatçı Fransız *douceur de vivre* anlayışını somutlaştıran bu hayali Osmanlı *fête champêtre*'sinde, Peygamber'in cennet vaadini "halılarla kaplı, altın ve değerli taşlarla süslenmiş, güzel kızlar, şarap ve güzel yiyeceklerle dolu"[6] diye aktaran Montaigne'in sözlerini görsel hale getirmeye çalışmış gibidir. Huet'nin bir genel saptamayı ortaya koymak için kullandığı Osmanlı dünyası, Pompadour Markizi'nin Bellevue Şatosu'ndaki yatak odası için Carle van Loo'nun yaptığı tablolarda daha özgül bir mesajı iletmek için benimsenmiştir [bkz. 131, 132]. İki kapı üstü bezemeden ve pencereler arasında bir payanda

184 *Yukarıda solda Süslenme*, kaynak *Les Costumes Turcs* dizisi, Amédée van Loo'nun tablosundan, Gobelins İmalathanesi'ndeki Pierre-François Cozette atölyesinde dokunan goblen, 1791 tarihli, bordürü dokuyan Louis Tessier, yün ve ipek

185 *Yukarıda sağda Çalışma*, Amédée van Loo'nun tablosundan, Gobelins İmalathanesi'ndeki Pierre-François Cozette ya da Joseph Audran atölyesinde dokunan goblen, yak. 1777–90 tarihli, bordürü dokuyan Louis Tessier, yün ve ipek

camı önünde asılı daha küçük bir oval tablodan oluşan topluluk, markizin metres yerine kral dostu olarak üstlendiği yeni rolü tanımlamaya yönelikti. Ayrıca diğer kadınlar karşısındaki üstünlüğünü ortaya koymaktaydı: Sultan kraliçe. Odanın dekorasyonu ve döşemesi özel olarak Türk temasını işlememekteydi. Lazare Duvaux adlı simsardan satın alınan bir Japon lake kabarenin olası işlevi, Doğu şatafatına ilişkin bir genel hava vermeye yönelik olabilirdi.[7]

Paris'in Montmartre Caddesi'ndeki Uzès Oteli'nin misafir salonunun (*salon de compagnie*) ahşap doğramasında kıtaları temsil eden motifler arasında, 1770'lerin ortalarındaki daha gelişkin Türk odalarında ve kabinlerinde tekrar ortaya çıkacak birkaç örnek de vardı [188]. Salonun panoları 1767'de oteli tadil etme görevi verilen mimar Claude-Nicolas Ledoux'un tasarımlarına göre Joseph Métivier ve Jean-Baptiste Boiston tarafından yapıldı. Kanatlı bir kapıya Osmanlı Doğusu'nu simgeleyen bir çift ayna akisli andaç oyuldu. Bir dizi Osmanlı silahının kapladığı her andacın göbeğinde, alçak kabartmayla deve resmi işlenmiş birer kalkan vardı. Kalkanın bir kenarı tespihle süslenmiş ve bütün düzenin tepesine hilal biçiminde mücevher ve sorguç takılı bir sarık oturtulmuştu. Hilal ya da sarık gibi belli özelliklerin tercih edilişi kolayca açıklanabilirken, tespih gibi diğer özelliklerin kullanılış sebebi daha belirsizdir. Tespih büyük olasılıkla o dönemde yüksek değer biçilen incilerin mahreci olarak Doğu'ya genel bir göndermeydi. Bolca tasvir edilmesi itibariyle, tarifsiz servetin ve şatafatın bir simgesi olarak görülebilir. Roma'daki *Caravanne* Karnaval alayında giyilen sarıkların birçoğu boncuklarla cömertçe süslenmişti [190]. Gerekçesi ne olursa olsun, çeşitli biçimlerde resim, oyma, döküm ya da bir sırma unsuru (örgü ya da kordon biçiminde gösterişli süsler) olarak kullanılan tespihler Türk odasının yinelenen motifleri arasına girdi.

Her iç mekânın önemli bir bileşeni olan aynalar da Türk odalarında bariz bir yer edindi. Geçmişte ayna İstanbul'a diplomatik hediye olarak gönderilen bir şeydi. Kont von Virmont'un 1719 imparatorluk elçi heyetinin ziyaretinde Sultan III. Ahmed'e vermek üzere götürdüğü eşyalar arasında gümüş çer-



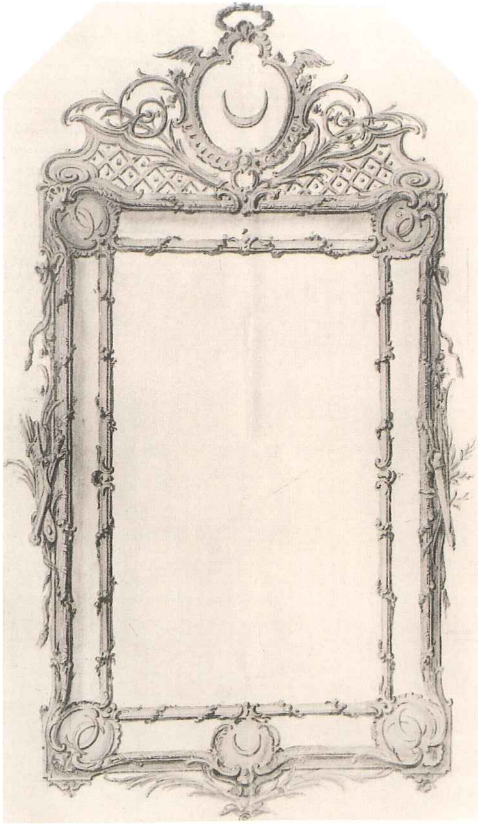
186 *Solda*
*Hacı* ve *Şehvetli Türk*, Boullongne Oteli'nin büyük salonuna ait iki pano, Paris, Nicolas Lancret, yak. 1728–29, boyalı ve yaldızlı ahşap

*Yapraklı sarmallardan ve grotesklerden oluşan dekoratif bordürünü III. Claude Audran yapmıştı.*

187 *Karşı sayfada*
*Av Pikniği*, Orgnon-en-Valois Şatosu'nun dizi halindeki dört panosundan biri, Christophe Huet, yak. 1750, tuval üzerine yağlıboya









188 *Karşı sayfada* Paris'teki Uzès Oteli'nin misafir salonuna ait bir çift kapıdan detay, Claude-Nicolas Ledoux'un bir tasarımından Joseph Métivier ve Jean-Baptiste Boiston, yak. 1768, boyalı ve yaldızlı ahşap

189 *Yukarıda solda* Ayna tasarımı, Ange-Jacques Gabriel, yak. 1742, kaynak Alfred de Champeaux, *Portefeuille des arts décoratifs*, günümüzde kayıp bir çizimden röprodüksiyon

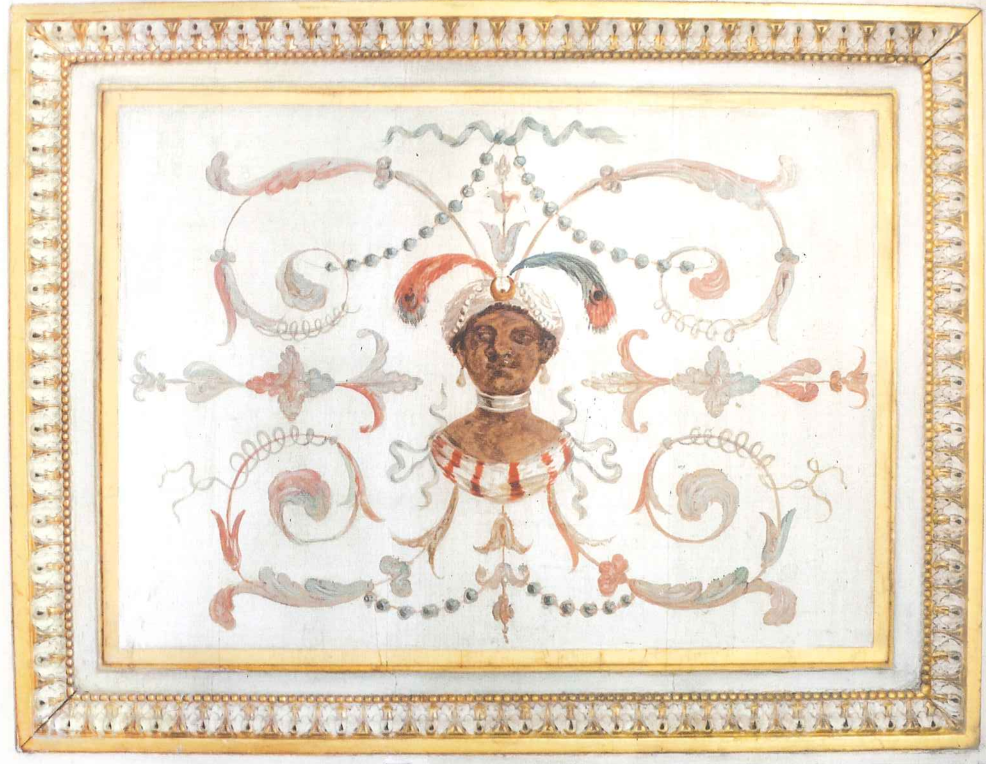
190 *Yukarıda sağda Sultan Kraliçe*, Joseph-Marie Vien, yak. 1748, tuval üzerine yağlıboya

Caravanne à la Mecque'*de sultan kraliçe rolünü ressam ve gravürcü Louis-Joseph Le Lorrain canlandırmıştı.*

çeveli iki büyük ayna vardı. Mehmed Said Efendi Fransa'daki elçiliğinin sona erdiği 1742'de yaldızlı-bronz ayaklıkları olan bir çift aynayla döndü; bunlar XV. Louis'nin Sultan I. Mahmud'a en önemli hediyelerinden biriydi. Yaklaşık 25.000 livreye mal olan aynaları Ange-Jacques Gabriel'in tasarımına göre Jacques Caffiéri yapmıştı. Aynalardan günümüze Gabriel'in bir tasarım çiziminden röprodüksiyon dışında ulaşan hiçbir şey yoktur [189].[8] Burada biçimin, ayrıca taş işi sarmallara ve kafes örgülere dayanan biçim ve süs dağarcığının Avrupai olduğu görülebilir; askerî andaçlara ve daha özel olarak serpiştirilmiş hilallere yer verilerek bir Osmanlı unsuruna işaret edilmiştir. Bir Avrupai biçimin seçilmiş özellikler ekleme yoluyla Osmanlı kimliğine büründürülebileceği fikri sonraki yıllarda mimarlar ve süsleme sanatçıları tarafından özümsendi.

Versailles'da Kral XVI. Louis'nin en küçük kardeşi Artois Kontu Charles'ın dairesine ait uzun ve dar bir oda, Bâtiments du Roi'nın yönlendirmesiyle 1775–76'da yeniden dekore edildi. Uzès Oteli'nin ahşap doğramasında görülen Türk amblemlerinden birkaçını barındıran yeni odada Türk odaları ve kabinleriyle eşanlamlı hale gelen başka unsurlar da vardı. Bir zenginlik havası yaratmak üzere döşeme, perde ve sırmanın kullanılışı ve ahşap, bronz gibi malzemelerin kumaş ya da örgü izlenimi verecek şekilde işlenişi bu unsurlar arasındaydı. Odanın duvarları ipekle (*étoffe de perse superfine*) kaplandı ve mobilya döşemesinde uygun düşen kiraz kırmızısı İtalyan taftayla ve ipek kırpıntıyla birlikte aynı kumaş kullanıldı. Odanın bir ucuna, aynalarla kaplanmış niş gibi bir alana bir divan yerleştirildi; "sultan" olarak nitelendirilen, zengin oymalar taşıyan ve incilerle ayrıntılı işlenen divanın örtüleri gümüş kaplı dört hilalle tutturulmuştu. Bir duvara yaslanmış olarak duran 6,5 metre uzunluğunda ve üç kısımlı bir banket, kenarlarına gümüş boncuklar işlenmiş minderlerle örtülüydü. Aynı şekilde boncuklar kakılmış iki masanın yanı sıra "boncuklarla ve yontma nakışları andıran süslerle bezenmiş, oval biçimli bir alaturka koltuk" vardı.[9] Bütünleşik görüntü hiç kuşku-





191 *Yukarıda solda* Artois Kontu'nun Paris'teki Temple'da bulunan birinci Türk kabinine ait sandalye, Georges Jacob, oymayı yapan Jean-Baptiste Rode, yak. 1777, yeniden yaldızlanmış ve yeniden kaplanmış ahşap

*Çatkısı ilk başta beyaza boyanan sandalye, Nau et la veuve Germain'in sağladığı bir ipek mobilya kumaşıyla kaplanmıştı.*

192 *Yukarıda sağda* Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odasına ait kapı panosu (detay), Jules-Hugues ve Jean-Siméon Rousseau (Rousseau kardeşler), yak. 1777, boyalı ve yaldızlı ahşap

suz Bâtiments du Roi'nın etkisi sayesindeydi. Bütün işler Bâtiments du Roi için sürekli çalışan Rousseau Kardeşler, doğrama işlerinden sorumlu Jules-Hugues ve Jean-Siméon, ressam-yaldızcı Louis-Joseph Dutems gibi ustalarca yürütüldü. Bu ustalar daha sonra Artois Kontu'nun Versailles'daki ikinci Türk kabininde görev aldılar. Mobilyalar, Menus-Plaisirs'in bir tedarikçisi olan Jean-Baptiste-Antoine Francastel'den ve Louis Delanois'dan geldi. Bazı parçalar Artois Kontu için 1776–77'de Paris'teki Temple'da yapılan başka bir Türk kabinine Georges Jacob'un sağladığı sandalyeler üzerinde de çalışan Jean-Baptiste Rode tarafından oyuldu.

Daha önce Conti Prensesi Louise-Elisabeth'in oturduğu süit odalardan biri olan Temple Türk kabinindeki çalışmalar, Artois Kontuna ait binaların idareciliğini kısa bir süre yapan Etienne-Louis Boullée tarafından yönetildi. Doğrama işlerinin dekorasyon düzeni evlilik tanrısı Hymen'e göndermede bulunduğundan, Doğu havasını çağrıştırmada döşemeye ve perdelere başvuruldu. Duvarlar "marul tarzında" katlanan ve yirmi üç adet yaldızlı hilalle tutturulan sarı, gri ve beyaz bir mobilya kumaşıyla kaplandı. İki uzun "sultan"ı, iki koltuğu ve dört sandalyeyi kapsayan mobilyalar aynı kumaşla kaplanırken, çatkıları Ramier tarafından beyaza boyandı. Odanın günümüze ulaşan parçaları Gabriel'in bir Avrupai biçime seçilmiş "Türk" motiflerini ekleme emsaline nasıl uyulduğunu gösterir. Bunun bir örneği sırt kısmıyla Osmanlı kılıç kabzası gibi kavisli izlenim vermesi öngörülmüş olabilecek bir sandalyedir [191]. Ahşap çatkısına boncuklu şeritler ve hilaller oyulan sandalyeye, günümüzde sökülüp değiştirilmiş püsküllü kumaşları kapsayan döşemeyle "Doğulu" havası verildi. Yani sandalye bir maskeli baloda taklitten ziyade imayla Türk kisvesi taşıyan bir konuğa oldukça benzer biçimde alaturka giydirildi.

Türk odaları ya da kabinleri için yapılan mobilyaların bazı parçaları, konulacakları yerlere uygun adlar edindi; ama bu adlar çoğu kez kesin ya da tutarlı kullanılmamaktaydı. Örneğin, Jean-Baptiste-Claude Sené adlı doğramacı Saint-Cloud Şatosu



193
Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odası, ahşap doğramayı yapan Jules-Hugues ve Jean-Siméon Rousseau (Rousseau kardeşler), şömineyi yapan Augustin Bocciardi ve Pierre Gouthière, yak. 1777

için yapılan işlere ilişkin faturanın listesinde bir "sultan"a yer vermişti. Oysa dışarıya doğru kıvrımlı yanları olan bu arkalıksız parça, şatonun envanterine geçirilirken "alaturka divan" olarak nitelendirildi. Diğer parçalar arasında genellikle oval biçimli, arkalığı ve kolları bitişik bir kanepe olan bir "osmanlı" ve arkalığı dik, uçları bir girintiye sığacak şekilde tasarlanmış bir kanepe olan bir "turkuvaz" vardı. Taşıdıkları adlara rağmen, bu parçalar Avrupai biçimdeydi; müphemliğin ötesine pek geçmeyecek şekilde döşemeyle ve sırmayla ima edilen "Türk" kimlikleri bir Türk odasına konulduklarında daha da teyit edilmiş olmaktaydı.

Artois Kontuna ait Türk kabinlerinin yaratılmasına ilham kaynağı olan katalizör bilinmemektedir. Amédée van Loo'nun 1772'de sipariş edilen *Les Costumes Turcs* için yaptığı ve 1775 Salonu'nda bir grup olarak sergilenen resim taslaklarının muhtemelen bir etkisi vardı; Sevr'de üretilen vazolarda belirmekte olan Türk *galanterie*'leri de belki daha küçük bir ölçekte etkili olmuştu. Öte yandan, bu fikrin, sürekli yenilik peşinde koşarken, geçerli neo-klasik ya da uç veren Etrüsk tarzlarına bir alternatif bulmaya çalışan süsleme sanatçılarınca doğrudan bir ilham kaynağı olmaksızın öylesine tasarlanmış olması da mümkündü. Böyle davranma özgürlüğü, görevde kaldığı sürece kraliyet işlerinin üslubu üzerinde sıkı denetim uygulayan Gabriel'in baş mimarlıktan emekliye ayrıldığı 1774'ten sonra arttı. Dahası, sonraki tasarımcı kuşağı farklı başvuru kaynaklarını seçti. François-Joseph Bélanger ve Jean-Démosthène Dugourc gibi bazı tasarımcılar, Türk temalı olanları da kapsamak üzere tiyatro oyunları ve saray eğlenceleri için kostümler ve dekorlar tasarlama tecrübesinden yararlanabilecek durumdaydı. Yaratılışlarının ardındaki ilham kaynağı ne olursa olsun, Artois Kontunun odaları, Kraliçe Marie-Antoinette için 1777'de Fontainebleau'da yapılan Türk odasını şekillendiren etkenlerden biriydi herhalde.

Görünüşe bakılırsa bu özel odanın tasarımında birçok kişinin parmağı olduğu göz önünde tutulunca, belirli bir bütünlük havasına ulaşmış olması





194 *Yukarıda* Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odasına ait ocak ayaklıkları çifti, Pierre Gouthière, yak. 1785, yaldızlı bronz

*Orijinal halde kaideler ananas biçimli ayaklar üzerindeydi.*

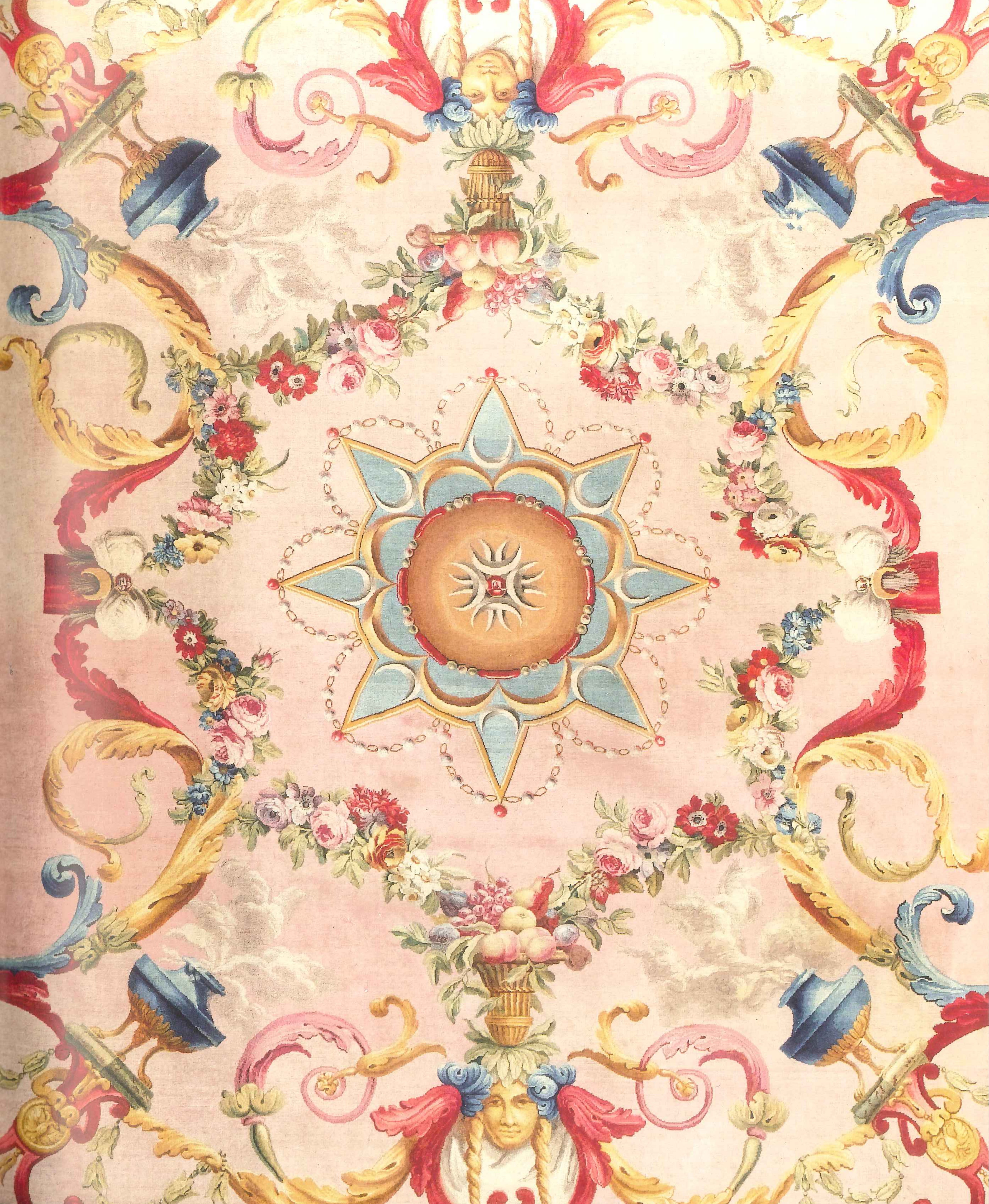
195 *Karşı sayfada* Halı (detay), Michel-Bruno Bellengé'nin tasarımına göre dokuyan İmparatorluk Savonnerie İmalathanesi, 1807–09, yün

*İmparatorluk döneminde dokunan bu halı, Bellengé'nin 1777'de Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odası için yaptığı tasarıma dayalıydı. Odanın resimli ahşap doğramasında Rousseau Kardeşlerce kullanılan "Türk" motiflerinin birçoğunu barındırır.*

dikkat çekicidir. Fontainebleau'nun denetçisi konumundaki Nicolas-Marie Potain görünüşte işten sorumluydu [193]. Ancak Pierre Rousseau'yu görevlendirdiği tasarım işinden ziyade bakım işiyle meşgul olduğu söylenebilir. Kraliçe büyük olasılıkla ilk planları sunan kişisel mimarı Richard Mique'nin işin içinde olmasında ısrar etti. Bâtiments du Roi'nın inşaat giderlerini karşılayan kurum olması Rousseau Kardeşler'in pano işlerinde, Pierre Gouthière'nin yaldız-bronz işlerinde ve Augustin Bocciardi'nin mermer işlerinde görevlendirilmesinde muhtemelen rol oynadı. Ekibin başka bir mensubu olan makine teknisyeni Jean-Tobie Mercklein pencereyi gizleyebilecek bir sürgülü ayna ve odanın aydınlatmasını değiştirmede kullanılabilecek bir panjur sistemi tasarladı. Şimdi nerede olduğu bilinmeyen mobilyalar Garde-meuble de la reine'in sorumluluğundaydı; bu kuruluşun başındaki Pierre-Charles Bonnefoy du Plan'ın gözettiği hususlar "zenginlik ve zarafet"ti.[10]

Fontainebleau Türk odasının duvarları kumaşla kaplanmak yerine, oymalı, boyalı ve yaldızlı panolarla bezendi [bkz. 4, 192]. Çok sayıda "Türk" amblemi (hilal, yıldız, boncuk, sarık ve tuğ) Roma groteskleri çerçevesinde kullanıldı. Ayrıca sırf Doğu'ya mahsus olmamasına karşın, De Troy ve van Loo gibi çeşitli sanatçılarca böyle bir bağlamda kullanılmış olan buhurdana yer verildi. Buhurdan yakın dönemde Uzès Oteli'nin ahşap doğramasında da kullanılan "Doğu" motiflerinden biriydi. İmparatorluk Savonnerie İmalathanesi'nin 1778'de oda için dokuduğu, ama kraliçe tarafından geri çevrilmesi üzerine odaya konulmayan bir halının Michel-Bruno Bellengé tarafından hazırlanan tasarımında buhurdanlar ve hilaller öne çıkan motiflerdi [195].[11] Bocciardi'nin mermer şöminesinin aşağıya doğru incelen ayakları Gouthière tarafından yaldız-bronz boncuk işi sarmal şeritlerle bezendi ve tepelerine sarıklar konuldu [193]. Dökülüp işlenmiş ocak ayaklıkları yerde yatan develer biçimindeydi; muhtemelen haremin siyahi uşaklarına bir göndermeyle zenci başları olarak şekillendirilen kürek ve maşa kulpları, resimli panolardaki benzer başları yansıtmaktaydı [194].

Fransız Devrimi sonrasındaki iki envanter bu odadaki dekorasyonun bir parçası olması gereken ve şimdi nerede olduğu bilinmeyen bir şamdanı tarif eder. Fransız cumhuriyet takvimine göre Yıl 4'te







196 *Karşı sayfada* Artois Kontu'nun Versailles'daki ikinci Türk kabinine ait kapı panosu (detay), Jules-Hugues ve Jean-Siméon Rousseau (Rousseau Kardeşler), 1781, boyalı ve yaldızlı ahşap

197
Artois Kontu'nun Versailles'daki ikinci Türk kabinine ait konsol, Georges Jacob, yak. 1781, yaldızlı ve boyalı ahşap, (sökülüp değiştirilen) mermer

*Bir 1796 envanterinde tarif edilen orijinal vişne rengi mermer üstlüğün yerine sonradan turkuvaz bir mermer üstlük konuldu.*

(1795–96) hazırlanan ilkinde, Fontainebleau'dan Paris'e taşınacak eşyalar arasında "mumların bulunduğu lüleleri tutan dört figürlü bir gruptan oluşmuş bir mat altın taklidi bronz şamdan"[12] sayılır. Aynı şamdan Garde-Meuble de la République au Directoire'a (Luxembourg Sarayı) gönderilecek eşyalara ilişkin 17 Ventôse Yıl 5 (7 Mart 1797) tarihli bir listede daha etraflıca tarif edilir: "Her biri iki lüleyi tutan ve kumaşla sarınan dört kadın figüründen oluşmuş küçük bir alaturka şamdan. Orta kısım tepesinde hilaller bulunan beyaz bir yumurta biçiminde. Alt kısımların beyaz boncuk işleri var, mavi zeminli yuvarlak başlığın kenarlarına kaidedekilere benzer boncuklar işlenmiş. Tamamı 63 santim yüksekliğinde ve 31 santim genişliğinde; yumurta ve lülelerin beyaz kısımları dışında hepsi altın taklidi bronz."[13] Hilal ve boncuk motifleri özel odanın resimli dekorasyonu için Rousseau Kardeşler'in kullandıklarıyla bağlantılıydı ve uzun lüle, yani çubuk da Osmanlı çağrışımları taşımaktaydı. 16. yüzyılda devekuşu yumurtaları İstanbul'daki Süleymaniye Camisi'nin avizelerini bezemek için kullanılmıştı (bkz. s. 83). 1771 Salonu için hazırlanan *Livret*'de, Antoine de Favray tarafından sergilenen ve Sultan III. Mustafa'nın Fransız Sefiri Saint-Priest şövalyesini huzura kabulünü tasvir eden bir tabloya ilişkin metinde şu açıklama yer alır: "Asılmış yaldızlı toplar devekuşu yumurtalarını temsil eder. Bu, genelde Türklerin camilerinde sergiledikleri bir süstür."[14] Devekuşları Versailles'daki hayvanat bahçesinde tutulurdu ve Jean-Etienne Lebel tarafından bezenen yumurtaları Fransız kraliyet ailesine verilirdi. Kral XV. Louis'nin kızı Madame Adélaïde'den kalan fildişi kaideli iki çift boyalı yumurta günümüze ulaşmıştır.[15] Kraliçenin özel odasının "Türk" teması büyük ihtimalle bütün mobilyalarının ve dekorasyonlarının tasarımlarında kullanılan motiflere yansımış olmalıdır; Artois Kontu için Versailles'da yapılan ikinci Türk kabininde böyle olduğu kesindir.

Kontun eski kütüphanesinden ve iç kabininden dönüştürülen bu yeni Türk kabini üzerindeki çalışmalar Nisan 1781'de başladı. Kasım ayında



198
Artois Kontu'nun Versailles'daki ikinci Türk kabinine ait "sultanlı" saat ve bir çift "devekuşlu" altı kollu şamdan, François Rémond, 1781–82, yaldızlı ve paslandırılmış bronz, mermer

yapı olarak tamamlanmasına karşın, mobilya takımına ekler iki yıl daha sürdü. Kabinin tasarımını büyük olasılıkla bir süre önce Kontun baş mimarlığına atanmış olan François-Joseph Bélanger, kayınbiraderi Jean-Démosthène Dugourc'la birlikte hazırladı. Önceki Türk kabinlerine özgü unsurların birçoğu burada tekrar karşımıza çıkar. Kapı panoları Rousseau Kardeşlerce alaturka grotesklerle süslendi: Havai sarıklar takmış bebekler çiçek çelenkleriyle oynarken, su perileri ya da Türk kızları ebrulu bir mavi zemine süslü cam şeklinde Osmanlı *galanterie*'leri resmedilmiş yuvarlak madalyonları tutar [196]. Duvar alanlarını ayıran narin gömme ayaklara yapraklar arasındaki boncuklar ve hilaller resmedilmiştir. Resimli dekorasyonda kullanılan motifler mobilyalarda tekrarlanır. Georges Jacob'un sağladığı bir konsolda eş sirenler ayakların üst kısmını oluştururken, frize tespihlerle ve boncuk şeritleriyle birlikte küçük savaş andaçları oyulmuştur [197]. Şömineyle uyuşan vişne rengi mermer üstlük orijinal halinde, kaideden François Rémond'un yaptığı on dört tane yaldızlı bronz topla ayrılmaktaydı.[16] Daha fazla zenginlik katmak için, frize kapı panolarındaki resimli yuvarlak madalyonların zemin rengiyle uyuşan mavi satenden püsküllü perdeler asılmıştı. Yine Jacob'un sağladığı oturma grubu biri büyük (3,6 metre genişliğinde), ikisi küçük "sultan" kanepelerini, hepsi çiçeklerin, mimari motiflerin ve (Doğu temasının daha doğuya doğru bir uzantısı olarak) Çin figürlerinin bulunduğu tan mavisi ve beyaz desenli mavi bir mobilya kumaşıyla kaplanmış koltukları ve sandalyeleri kapsamaktaydı [199]. Önceki örneklerde olduğu gibi, mobilyaların biçimi Avrupai'ydi. Sandalyelerin bağlı ok öbekleri biçiminde oyulmuş ayakları vardı ve tepedeki başlığa bir yay biçimi verilmişti; açıkça savaşla ilgili olmalarına karşın, bu özellikler sırf Osmanlılara özgü değildi. Sandalye sırtlarının, stilize merasim şeşperleri biçiminde oyulmuş tepelikleri daha özgül bir Türk göndermesi sağlamaktaydı. Doğu iması büyük ölçüde örtü ve sırmaya, yani Osmanlı çağrışımları yüklenmiş unsurlara dayalıydı.

Rémond Aralık 1781 sonunda, yani Jacob konsolu için yaldız toplar sağlamasından kısa bir süre sonra, Versailles'a yeni oda için görkemli bir yaldızlı bronz saat sundu [198]. Saat alaturka simgelerin bir kataloğu gibiydi. Kadranın yan taraflarında Greuze'ün şehvetli görüntüsünü andıran iki sultan durur. Püsküllü ve dökümlü giysilerinin Le Prince'in *Rus Konseri* tablosundaki ana figürü de hatırlatması, belki egzotik gönderme arayışında kapsamın ne kadar geniş tutulduğunu gösterir. Sultanların arkasında boncukla kaplı iki buhurdandan duman tüter. Ortada iki zenci dönen çemberlerin yukarısında toplanmış bir melek grubuna destek verir. Zencilerin üstünde durduğu tablayı dökülüp işlenmiş bir perde çevreler. Bütün bu yapı boncukların asılı olduğu ve ortasında bir kılıç ile sadak andacının yer aldığı turkuvaz mermerden bir kaideye oturtulmuştur. Kaide ise şöminenin ve konsolun mermeriyle uyuşan vişne rengi mermer bir biçmeye oturmuş dört bronz devenin sırtında yükselir. Rémond bir yıl sonra saatin iki yanına konulmak üzere bir çift yedi mumlu şamdan sundu [198]. Damlama tavalarını süslemek için sarkık dökümlü örtü ve kafes işi fırfır kullanılmıştı; ancak en çarpıcı unsur destek yapısının bir parçasını oluşturan devekuşu öbeğiydi. Bu belki de devekuşu yumurtası temasının bir çeşitlemesini sunmaya yönelikti. Daha önce Versailles'da XV. Louis'nin özel dairelerindeki "Küçük Galeri" için yaptırılan *Chasses exotiques* dizisinde bizzat devekuşu, seçilen konulardan biri olmuştu. Carle van Loo'nun yaptığı devekuşu avı kompozisyonunda sıkıştırılan kuş, sarıklı saldırganlarla çevrili halde tasvir edilmekteydi.

Rémond'nun Türk kabinine sağladığı öbür şamdan takımlarının hepsi "Türk" unsurları barındırmaktaydı. Ocak 1783'te beş kolu bir mısır koçanı etrafına yerleştirilmiş iki çift teslim etti [201]. Bir Orta Amerika tahılının motif olarak benimsenmiş olması belki şaşırtıcıdır; ama bu durum 1763'te Mâcon yakınlarında mısır tarlalarını Tobias Smollett'in yörede mısırın "Türkiye buğdayı adıyla" bilindiği yolundaki notuyla açılanabilir.[17] Rémond daha önce saatte ve "devekuşu" şamdanda minyatür mısır koçanlarına yer vermişti. Son olarak, odanın aydınlatmasını tamamlayan iki şamdan çifti daha vardı.



199
Artois Kontu'nun Versailles'daki ikinci Türk kabinine ait sandalye, Georges Jacob, yak. 1781, yaldızlı ve yeniden kaplanmış ahşap



200
Madam Elisabeth'in Montreuil Şatosu'ndaki Türk salonuna ait dikiz sandalyesi, Jean-Baptiste-Claude Sené, 1789, boyalı ve yeniden kaplanmış ahşap

*Oymalı dekorasyon alaturka hilal motifini aynı dönemde Etrüsk tarzına dönük bir modayı yansıtan keçi toynaklı ayak gibi diğer motiflerle birleştirir. Oturma yerinin alt yüzündeki çivi delikleri, Türk salonları için yapılan diğer sandalyelerde olduğu gibi, önceleri ayaklar arasındaki boşluklara sarkık dökümlü örtüler asıldığına işaret eder. Dikiz sandalyesi iskambil oyunu seyircilerinin oturması için tasarlanmıştı; seyircinin alçak oturma bölümüne diz çökmesine ve tepeliği bir kol dayanağı olarak kullanmasına elverecek şekilde oyuncuların arka tarafına konulurdu.*

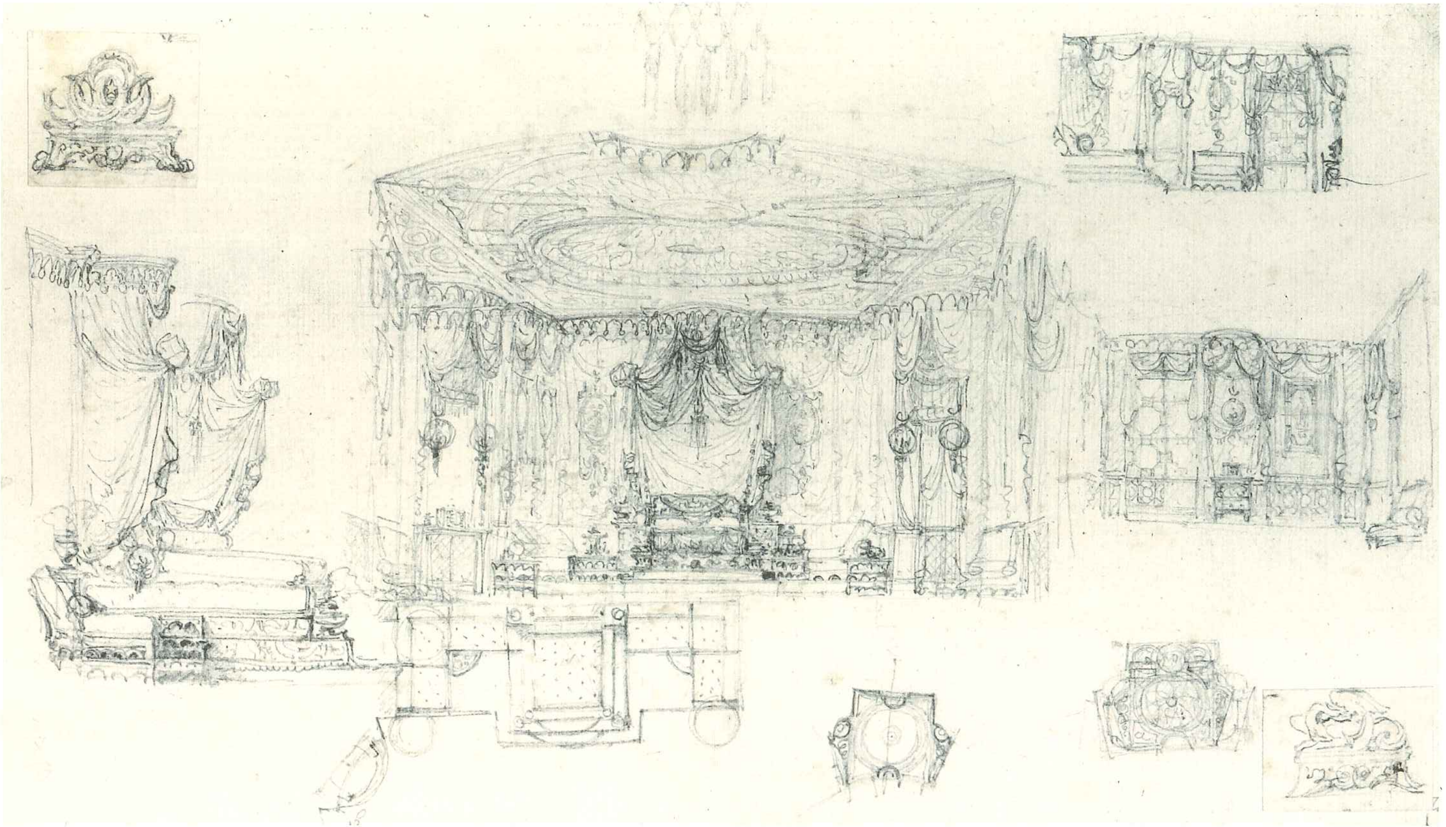


201
Şamdan, Artois Kontu'nun Versailles'daki ikinci Türk kabinine ait iki çiftli takımdan bir örnek, François Rémond, yak. 1781, yaldızlı bronz, mermer

*Kaidenin kızıl vişne rengi mermeri şömine, konsol üstlüğü ve saat kaidesi için kullanılan mermerle eşgüdümlüydü. Kral IV. George 1820'de bu şamdan takımını pastacısı François Benois'nın aracılığıyla 5.000 franga edindi.*

Çubuklar içen zenciler şeklinde yapılmış olan şamdanın şimdi nerede olduğu bilinmemektedir; uçları deve başı biçiminde dalları tutan dişi satirlerin yer aldığı diğer şamdan ise günümüzde varyantlarıyla bilinmektedir.[18]

Bu dönemde başka bir dizi Türk kabini tasarlanmış ya da yapılmış olsa da, bunlara ilişkin bulgular çoğu kez kıttır. Temple'ın idarecisi Crussol Şövalyesi için 1778'de oluşturan bir oda ve aynı yerde Artois Kontu için Bélanger'nin tasarladığı ve 1782-85 arasında tamamlanan daha küçük bir ikinci Türk kabini örnek olarak verilebilir. Rousseau Kardeşler Mayıs 1777 tarihli bir mektupta Versailles'da Kraliçe Marie-Antoinette için üzerinde çalıştıkları ve başka kaynaklarda geçmeyen bir Türk odasından söz ederler.[19] Kardeşi Kral XVI. Louis'nin, 1783'te Montreuil Şatosu'nu verdiği Madam Elisabeth, bu yoldan kraliçenin bir arkadaşı olan Guéménée Prensesi Victoire de Rohan'ın oluşturduğu bir Türk salonuna ait unsurları devraldı. Oyunlar için kullanılan bu odaya mobilyalar eklemeyi sürdürdü ve doğramacı Sené 1789'da hilal detayları oyulmuş yeni parçalar sağladı [200]. Bu tarihte bütün kaplama kumaşları değiştirilirken, ipek (*perse*) yerine beyaz bir zeminde palmiyelerin ve çiçeklerin oluşturduğu yeşil emprimeli *toile de Jouy* kullanıldı.[20] Rusya'nın, İstanbul Antlaşması'nın ardından Kırım'ı ilhak ettiği 1784'te, Dugourc Çariçe II. Yekaterina'nın gözdesi General Aleksandr Dmitriyeviç Lanskoy için bir "Türk" odasına ilişkin tasarımlar hazırladı. Proje generalin aynı yıl ölmesi üzerine gerçekleşmedi. Paris'teki Dekoratif Sanatlar Müzesi'nde bu projeyle ilgili etütlerin yer aldığı bir tabaka, sarkıt biçimli kornişiyle ve perdelerin yoğun biçimde örttüğü duvarlarıyla görkemli bir oda tasarlandığını gösterir [202]. Odanın ana unsuru sayvanının ortasında koca bir hilal bulunan büyük ve yüksek bir yatak olacaktı. Tasarımın başka yerlerinde rastlanan hilaller arasında, yan duvarların orta kesitinin her iki tarafına yerleştirilmiş küreye benzer unsurların üstündeki süsler de vardı. Ayrıca tabakanın üst sol köşesine, arkalığı iç içe geçmiş hilallerden oluşan garip bir alçak sandalye çiziktirilmişti. Dugourc, akamete uğrayan Lanskoy projesinden iki yıl sonra Madrid'in hemen dışındaki El Pardo Kraliyet Sarayı'ndaki Ca-

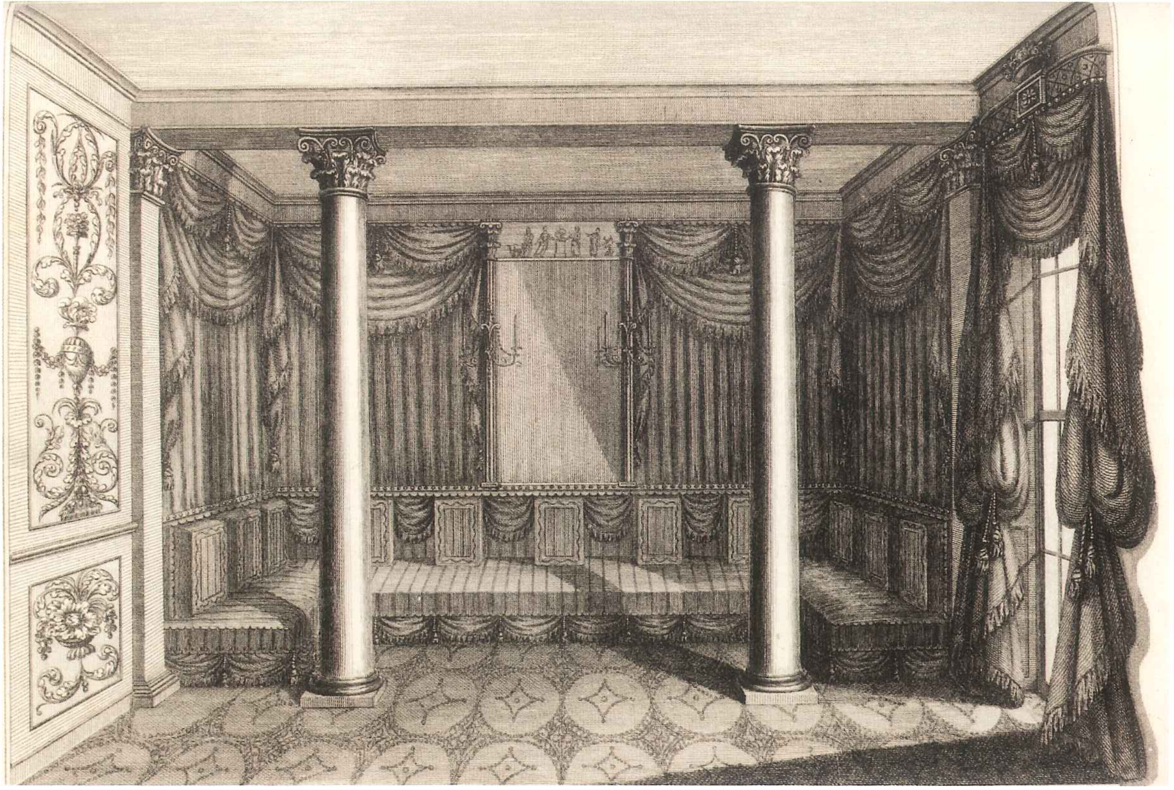


202
*General Aleksandr Lanskoy İçin "Türk" Odası*, tasarlayan Jean-Demosthène Dugourc, 1784, kurşunkalem

sita del Príncipe için başka bir Türk kabini üzerinde çalıştı. Sonradan İspanya tahtına IV. Carlos adıyla oturacak olan Asturias Prensi Carlos için tasarlanan bu oda da sadece bir tasarı düzeyinde kaldı.

1786'da yayımlanan *Vathek* romanında Gotik romantizmi *Mille et une nuits* dünyasıyla kaynaştıran büyük koleksiyoncu William Beckford'un bir Türk odası yaratması belki de kaçınılmazdı. Wiltshire'daki Fonthill Splendens'te 1781'deki yirmi birinci yaş günü kutlamaları için Philippe Jacques de Loutherbourg'un tasarladığı egzotik ortam bu odaya emsal işlevi görmüş olabilir. Beckford daha sonraları bu olayı anarken şöyle yazacaktı: "... Büyülü çevrenin zengin mefruşatla ve bolca perdeyle kaplanmış girintileri ... kısacası en abartılı yoğunluğuyla romantizmin somutlaşmasıydı."[21] Evdeki yatak odalarından birinin tam olarak ne zaman Türk odasına dönüştürüldüğü belli değildir; ama bu tarih Ann Rushout'un büyüleyici özelliklerini tasvir ettiği 1799'dan önce olmalıdır. Binanın bir kısmının yıkıldığı 1801'de oda tarihe karıştı. Neyse ki, John Britton'ın *Beauties of Wiltshire* kitabında uzunca bir tasviri yer alır: "Türk odası olarak anılan bir daire, *Bin Bir Gece Masalları*'nda okuduğumuz çekici sarayların büyülü girintileri kadar görkemli ve gösterişli. Tonozlu tavan baştan aşağı yaldızla kaplı; üstüne seçkin Fransız sanatçılar [John James] Boileau ve Feuglet tarafından en güzel arabeskler ve çiçek çelenkleri doğanın canlı renkleriyle çizilmiş. Odanın dört bir tarafına derin ipek ve yaldız püskülleriyle en gösterişli turuncu satenden bolca perde asılmış. Bu perdelerin kıvrımları arasında olağanüstü büyüklükte aynalar diğer dairelere açılan gedikler gibi görünüyor. Kızılımsı Etrüsk kahverengisi tonundaki halı, askı süsleriyle hayranlık uyandırıcı bir tezat oluşturuyor. Pencereler yaz ışığının ılık parıltısının içeriye girmesine izin veren turuncu ipekten güneşliklerle örtülmüş."[22]

Britton, tasvirini mobilya parçalarıyla sürdürür: "Dairenin çeşitli yerlerine dağılmış şamdanlar, Japon vazoları, buhurdanlar ve minder yığınları, ihtişamı, eşsizliği ve etkileyiciliği krallıkta aynı ebata sahip odaların hepsinden daha fazla bütünleştiriyor."[23]

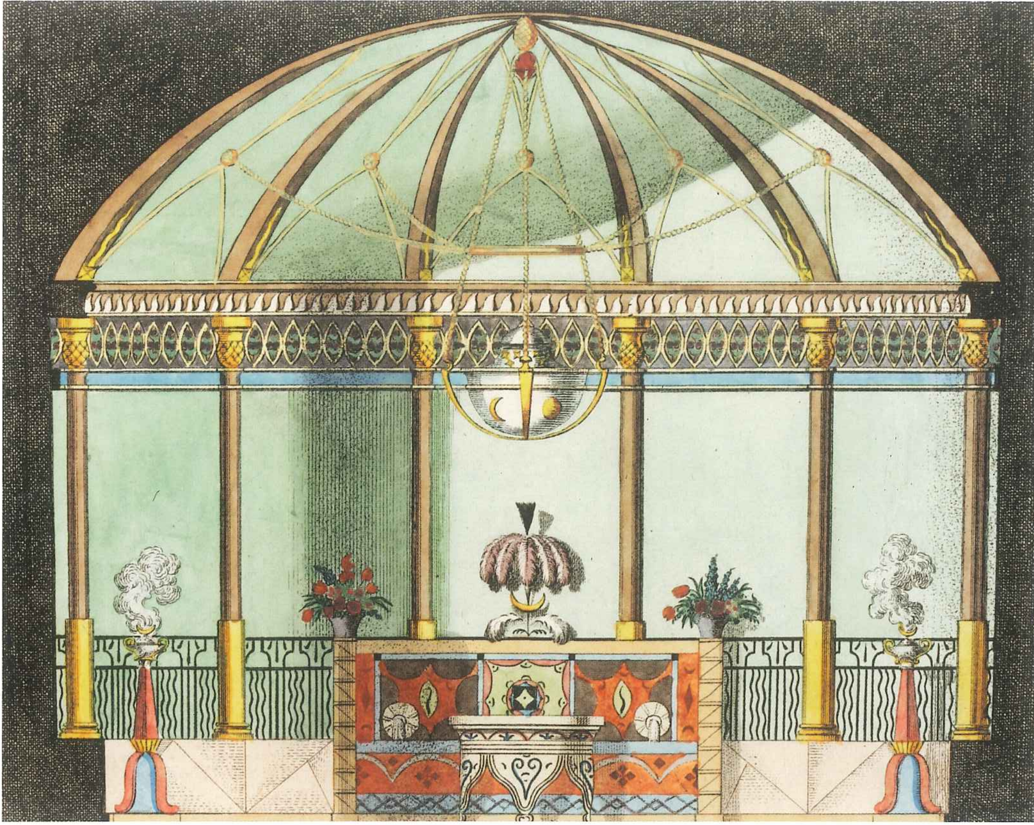


203
*Türkiye Sediri*, kaynak *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing-Book*, Londra, 3. baskı, 1802, ek levha 52, gravürü yapan Thomas Sheraton'ın çiziminden James Caldwall, levha 1794 tarihli

Odanın 1801'de Phillips'in düzenlediği bir müzayedenin kataloğunda sayılan diğer parçaları arasında, saten kaplı Osmanlı sedirleri ve "alaturka tarzda yapılmış, enfes oymalı, üstün ve pahalı stilde yaldızlı son derece zarif bir çift üçayak sehpa" vardı.[24] Fonthill odasında Fransız Türk kabinine özgü unsurların birçoğu kullanılmıştı: Geniş çapta örtü ve döşemelik kumaş, yaratıcı aynalar ve aydınlatma, "arabesk" ve çiçekli boya işleri, buhurdan ve minder gibi aksesuarlar. Dekorasyondan iki Fransız sanatçının sorumlu olması bunu kısmen açıklayabilir; ama Beckford'un oda türünün örneklerini kesinlikle gördüğü Fransa'ya ziyaretleriyle şekillenen Fransız hayranlığının da bunda etkisi herhalde vardır.

Türk odalarına ilişkin tasarımlar 18. yüzyılın sonuna doğru yayımlanan çeşitli kitaplarda yer aldı. Thomas Sheraton *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing-Book*'ta (1791–94) bir "Türkiye sediri" çizdi [203]. Çizim için şu yorumu yazdı: "Bunlar en revaçtaki evlerde kullanılan kibar oturma yerleridir ve Türk oturma tarzının bir taklididir. Dolayısıyla çok alçaktır; minderin üst yüzüne kadar olan yükseklik nadiren 30 santimi geçer."[25] Çizimde odayı ayıran iki klasik sütunun arkasında yan duvarlara kadar uzanan bir sedir görülür. Muntazam aralıklı sırt minderlerinin arasındaki ve sedirin oturma yerinin aşağısındaki sarkık dökümlü kumaş, kornişten sarkan püsküllü örtüleri andırır. Yukarısında bir klasik frizin bulunmasına karşın, ortadaki payanda camının yan tarafları kumaş kıvrımlarıyla yumuşamıştır; perdeler benzer biçimde sarkık dökümlüdür ve örtülüdür.

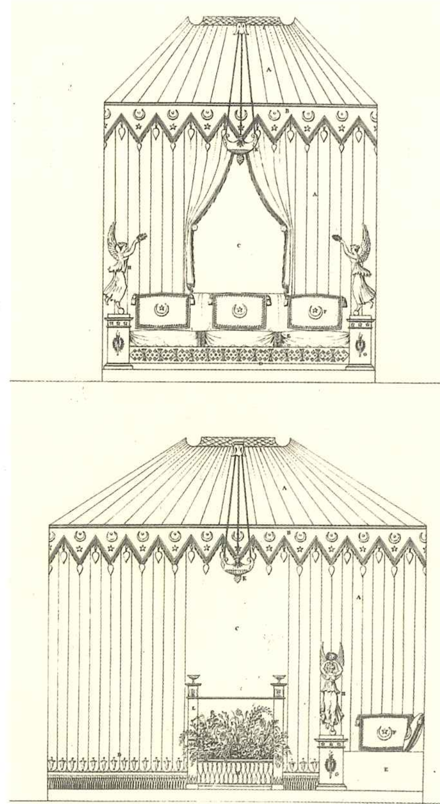
Johann Gottfried Grohmann *Recueil d'idées nouvelles pour la décoration des jardins et des parcs*'ın 1799'da yayımlanan üçüncü cildi için "Türk zevki"ne uygun bir oda resmi yaptı ve "Doğu gösterişinin zenginliğiyle kolayca tanındığı" saptamasında bulundu [204].[26] Diğer Türk odalarına nazaran mobilyanın ve örtünün cılız olmasına karşın, odada devekuşu tüyleri, tüten buhurdanlar ve kubbeye asılı halde, dolunaylar, hilaller ve yıldızlarla bezenmiş, etkileyici bir lamba yer alır. Ayrıca ortada Charles de Ferriol'un *Recueil*'ünde resimlenmiş örneklerde biçiminin izlerine rastlanabilen alçak bir masa durur.



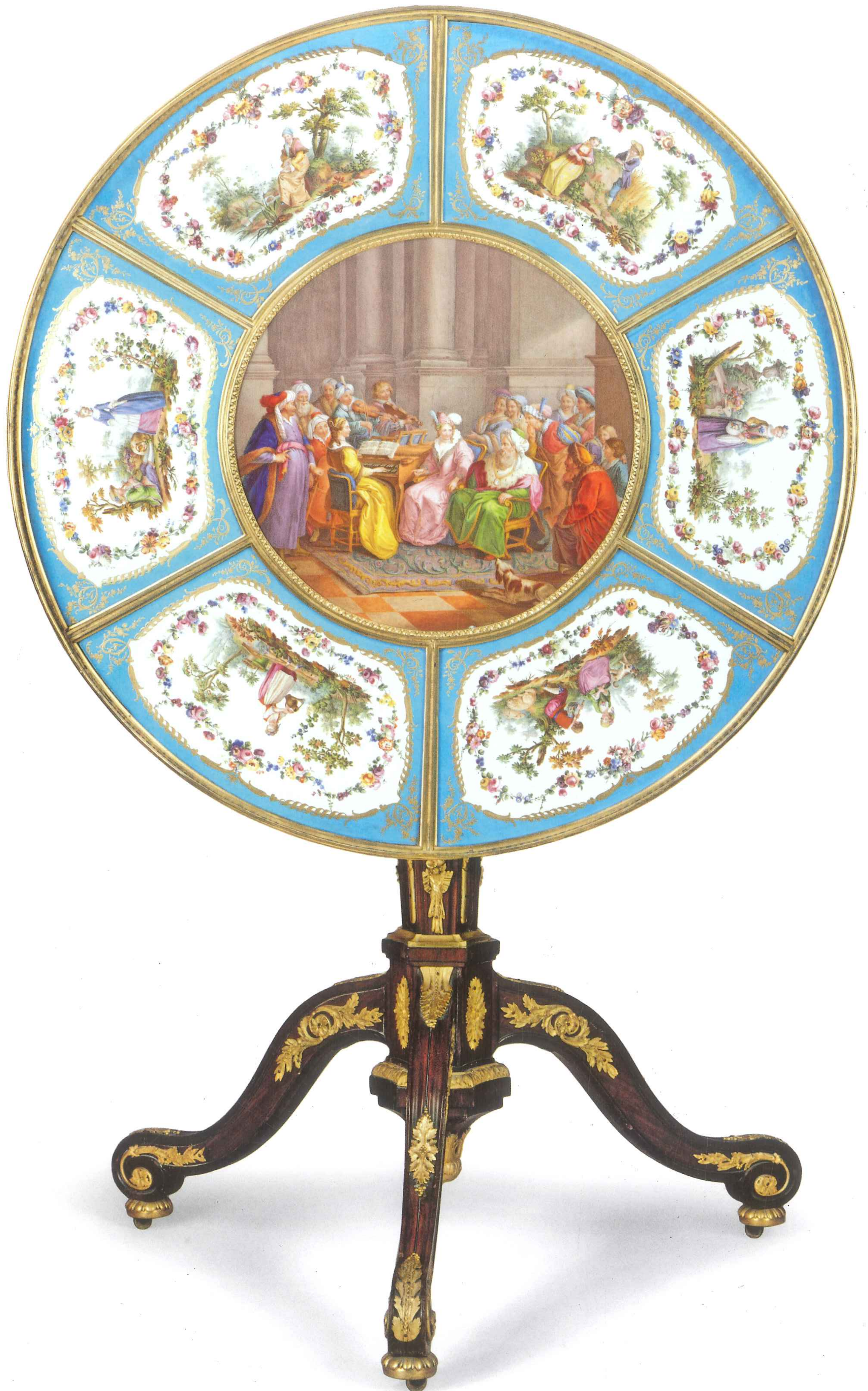
204
*"Türk" Zevkine Uygun Oda*, kaynak Johann Gottfried Grohmann, *Recueil d'idées nouvelles pour la décoration des jardins et des parcs*, Leipzig, yak. 1799, c. 3, kitap 27, levha 9

Courlande Prensesi'nin Türk odası için 19. yüzyılın dönümünde Louis-Martin Berthault'un tasarladığı yaldız püsküllü perde fırfırındaki ve sedir minderlerindeki motiflere yıldızlar ve hilaller nakşedilmişti [205]. Duvarları ve tavanı kaplayan kıvrımlı pembe ipek perde, Türk odalarında sıkça rastlanan bir düzenlemeyle sedirin arkasında bir aynanın görüneceği şekilde açık durmaktaydı. Çadıra benzer iç mekân 1770'lerin sonlarında Artois Kontu'nun Paris'in Bois de Boulogne adlı parkındaki süs binası Bagatelle'in yatak odası için Bélanger tarafından kullanılmış bir tasarımdı. Bélanger'nin bu yatak odasına ilişkin çizimlerinde yere inen kumaşlar bolca kıvrımlarla gösterilirken, Courlande Türk odasında ipeklerin düzgün kıvrımlı olması, uç veren imparatorluk üslubuna özgü biçimciliğin bir yansımasıdır. Sedir uçlarındaki kanatlı iki figür, klasik katılığı daha da vurgular. Önceki Türk odalarının acayipliği burada tamamen yok olmuştur.

Konuyu bağlarken, hepsi Osmanlı göndermeleri içermekle birlikte dikkat çekici değişkenlikte görünümler taşıyan dört eseri incelemek, aslında diğer



205 *Solda*
*Courlande Prensesi'nin Türk odası*, tasarlayan Louis-Martin Berthault, kaynak Krafft ve Ransonette, *Maisons et hôtels construit à Paris de 1771 à 1802*, Paris, 1802, levha 89 (tıpkıbasım, 1909)





206 *Karşı sayfada* Madam Barry için Martin Carlin'in yaptığı çay masası, porselen süs tabakları Sevr İimalathanesi'nden, resimleyen Charles-Nicolas Dodin, 1774, ahşap, yaldızlı bronz, yumuşak macunlu porselen

207 Eş konsollardan biri, imalatçısı bilinmiyor, Fransa, yak. 1780, yaldızlı, gümüşlü ve boyalı ahşap, mermer

kategorilerde olduğu gibi, iç mekânda da *turquerie*'nin bir üsluptan ziyade, bütün dönem boyunca farklı zamanlarda farklı tepkileri uyandıran bir tema olduğunu görmeyi sağlar.

Bunların ilki Madam Barry'nin 1774'te tuhafiye tüccarı Simon-Philippe Poirier aracılığıyla Martin Carlin'e yaptığı bir çay masasıdır [206]. Masa üstlüğüne Charles-Nicolas Dodin'in resimlediği Sevr porselen süs tabakları monte edilmiştir: Carle van Loo'nun *Gözdesine Konser Sunan Padişah* tablosunun bir kopyası işlenmiş yuvarlak madalyon, birbiriyle ilişkisiz pastoral konularla bezenmiş altı parçayla çevrilidir. Masa gövdesinde bir alaturka detayın olmayışı, temalı bir iç mekândaki unsurdan ziyade başlı başına bir parça olarak tasarlandığına işaret eder. Ana süs tabağının kompozisyonu için Salon'da yaklaşık kırk yıl önce sergilenmiş bir tablonun seçilmesi ilginçtir. Belki de Amédée van Loo'ya 1772'de *Les Costumes Turcs* goblen resim taslakları dizisini canlandırma görevi verildiğinde, ilk başta bu görevin verildiği amcası Carle'ınkiler dahil türün önceki örnekleri gözden geçirildi. Öte yandan, tablonun konusu ile dönemin müzik hamiliği arasında bir tür bağ kurulmuş olabilir: Kasım 1771, André-Modeste Grétry'nin Madam Barry'ye ithaf ettiği *Zémire et Azor* adlı dört perdelik *comédie-ballet*'nin prömiyeri Fontainebleau'da yapıldı.

İkinci örnek günümüzde New York'taki Frick Koleksiyonu'nda bulunan bir çift konsoldur. Muhtemelen 1780 dolaylarından kalma konsollar, siyah mermer kaidenin ilk başta önünde durduğu duvarın şekline uyacak şekilde hafif kıvrık yapıldığı sanılan arka kısmının işaret ettiği üzere, belirli bir yer için yapılmış olmalıdır [207]. Görünüşte frizleri tutan sarıklı zenciler ortadaki bronz "Mustapha Imperator" ve "Musulman Imperator" madalyonlarının iki yanındadır; bu "imparatorlar" profilden sultanlarıyla birlikte görülür. Artois Kontu'nun Türk kabinlerine ait mobilyalarda olduğu gibi, burada da Osmanlı motifleri bir Avrupai biçimle bütünleştirilmiştir. Hatta motifler etkilerini dağıtan bir şekilde işlenmiştir; aşağıya bakacak ve üst üste binecek şekilde oyulmuş friz hilalleri buna örnektir.

Günümüze ulaşan bir kanepenin ve dört tabureli





208 *Yukarıda solda ve ortada* Kanepe ve tabure, imalatçısı bilinmiyor, Fransa, yak. 1780, yaldızlı, boyalı ve yeniden kaplanmış ahşap

209 *Yukarıda sağda Sultan Kraliçe*, kaynak Charles de Ferriol, *Recueil de cent estampes...*, Paris, 1714 ve sonrası, levha 3, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan Gérard Scotin, elle boyama

210 *Karşı sayfada* Çanakları Babürlü 17. yüzyıl işi olan ayaklıklı bir çift nargile, ayaklıkları yapan Jean-Baptiste Huot, 1798, yeşim, lapis lazuli, yakutlar, altın, yaldızlı ve paslandırılmış bronz, mermer

takımın eskiden Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odasına ait mobilyaların bir parçası olduğu görüşü bir süre benimsenmiştir [208]. Ne var ki, incelikten nispeten yoksun oymalarının odaya ait olduğu belirlenmiş unsurlarla bağdaşmayışı, bu savı akla yakın olmaktan çıkarır. Doğu temalı kraliyet tiyatro gösterilerinin birinde dekor olarak yapılmış olmaları çok daha muhtemeldir. Chamfort'un *Mustapha et Zéangir* tragedyası Kasım 1776'da Fontainebleau'da, Grétry'nin *Zémire et Azor* balesi gösterişli bir prodüksiyonla Mayıs 1779'da Marly'de ve ikinci sefer Haziran 1782'de Trianon Tiyatrosu'nda sahnelendi.[27] Kolları bir Osmanlı sadağı ve yayı biçiminde oyulmuş, oturma yeri bir pars derisiyle kaplanmış kanepe ve Charles de Ferriol'un *Recueil*'ünde resimlenen alçak masaların biçimini hatırlatan tabureler böyle bir bağlamla kusursuzca uyuşur [209]. Daha önce belirtildiği üzere, sahne "Türk zevki"nin gelişiminde önemli bir etkendi.

Ele alacağımız son eser yaldızlı ve paslandırılmış bronz ayaklıkları olan bir çift mücevherli yeşim nargile çanağıdır [210]. Burada *turquerie* ayaklıklar başka bir Doğu imparatorluğuna, Babürlü Hindistan'na ait nesneleri sunmak için kullanılmıştır; etnografik doğruluk hayali Doğu'yu yaratmada asla gözetilen bir mesele değildi. Ayaklıklardan birine bitişik elyazısıyla "compose et Execute/Par Huot Artiste/Paris 1798" sözleri kazınmıştır.[28] Bronz ustası Jean-Baptiste Huot'un herhalde Rémond's d'Artois saatinden haberdar olduğu söylenebilir; sultanlar, buhurdanlar ve develer dahil oradaki motiflerin birçoğu tekrar karşımıza çıkar. Dahası, Huot, yinelenen başka bir *turquerie* motifi olarak, Chambers tarafından başlatılan ve Madam Elisabeth'in Türk salonunun mefruşatındaki *toile de Jouy* kumaşında bile yer alan palmiye ağacını da kullanmıştır. Fransız Devrimi'ni ve akabindeki tasfiye sürecini kapsayan yaklaşık on yıllık bir dönemden sonra *ancien régime*'in tasasız ruhunu böylesine hatırlatan bir eseri yaratmış olması dikkate değerdir. Belki bu ismi bilinmeyen müşterisinin etkisindendi. Bu nargileler, 1825'e doğru William Beckford'un damadı, bir *turquerie* tutkunu ve Babürlü sanat erbabı olan Hamilton 10. Dükü Alexander'ın koleksiyonuna girdi.





# 7

# Avrupa Uygulamalı Sanatlarında Osmanlı Dünyasını Canlandırış

Yakındoğu dokumalarının ve halılarının Avrupa'da uzun süreden beri beğenilip taklit edilmiş olmasına karşın, gümüş ve seramik işlerine dönük ilgi daha az belirgindi. Bununla birlikte, Batı dünyasına girme yolunu bulan örneklerin egzotik çekicilik taşıdığı açıktı. Örneğin, 16. yüzyıl sonlarında İznik çömlek parçaları gösterişli gümüş-yaldız ayaklıklarla süslendi; hindistancevizi ve notilus kabuğu gibi doğal dünya harikalarını, Çin porselenlerini kapsayan ve gıptayla bakılan diğer nadir eşyalarda da aynı yola gidildi. Macaristan'da 17. yüzyıl ortalarında Transilvanya Prensi György Rákóczi için oluşturulan Sárospatek Şatosu kabul salonu gibi Bazı Doğu Avrupa iç mekânları İznik çinileriyle bezendi.[1] Osmanlı topraklarına yakınlık hiç kuşkusuz bu modayı etkiledi. Avrupalıların taklit etmeye çalıştığı Doğu'ya özgü mavi ve beyaz porselenlerin aksine, İznik çömleklerinin özgün paleti ve dekorasyonu nadiren kopya edilebildi.[2] Avrupalı kuyumcular ve çömlekçiler ilham kaynağı için Osmanlı dünyasına bakma yoluna giderken, ürettikleri eşyalardan ziyade bizzat Türklere yoğunlaşmaya yöneldiler. Referans için Doğu Akdeniz'deki hayata ve göreneklere ilişkin (çoğu kez yanlış olsa bile) anlatımlar sunan ve sayıları gittikçe artan kitapları incelemeleri mümkündü. Kostüm kitapları da kilit bir kaynaktı.

Kutsal Roma-Germen imparatoru I. Ferdinand 1547'de Osmanlı imparatorluğuyla barışı sürdürmek için, her yıl Bâbıâli'ye büyük meblağda paranın yanı sıra bir miktar gümüş eşya ve saat göndermeyi kabul etti. Beş yıllık ilk sürenin ardından birkaç kez yenilenen anlaşma 1606'da Zitvatorok Antlaşması'yla son buldu. Osmanlılara göre yıllık sunular bir haraçtı; ama Avusturyalılar bunu bir hediye (*Türckisches Präsent*) olarak nitelendirmeyi yeğ tuttular. Saatler bunun önemli bir parçasıydı; çünkü kendilerinin farklı zaman ölçme araçlarının olmasına rağmen, Osmanlılar Avrupa saatlerine, ayrıca otomatlara ve bazen onlara eşlik eden mekanik müziğe hayran kalmışlardı.[3] Dolayısıyla Augsburg, Viyana ve Prag'daki en iyi ustalara alıcılarını memnun edeceği kesin olan yenilikçi ve değişik parçalar için siparişler verildi. İstanbul'a 1592'de giden imparatorluk elçi heyetinin mensuplarından Baron Wenceslas Wratislaw anılarında, padişaha ve yüksek mevkideki bazı Osmanlı yetkililerine o yıl verilen saatlerin listesini aktarır.

211 *Karşı sayfada* "Bir Kayıktaki Türk" saat otomatı, imalatçısı bilinmiyor, Augsburg, yak. 1580–90, yaldızlı bakır ve bronz



212
"Tahtırevanda Çubuk İçen Adam" esans şişesi kabı, imalatçısı bilinmiyor, Paris, 18. yüzyıl başları, fildişi, ahşap, altın, cam, değerli taşlar

Bunlar arasında "gong vurulunca Türk hokkabazların farklı bölmelerden koşar adım dışarıya çıktığı kule şeklinde bir saati" ve "üstündeki Türk'ün gözlerini yuvarladığı ve gong vurulunca başını ve ağzını oynattığı kare biçimli, büyük ve düz bir saati" sayar.[4] Topkapı Sarayı'nda bu "haraç" saatlerinin hiçbiri kalmamıştır; ama Wratislaw'ın tasvirlerine bakılırsa, Habsburgların ve diğer hanedanların koleksiyonlarından günümüze ulaşan örneklere benzedikleri söylenebilir [211]. Nitekim Kutsal Roma-Germen imparatoru I. Maximilian'ın 1578'de hazırlanan bir malvarlığı envanterinde, bazı kalemlerin ilk başta "von der Türckhischen Verehrung überblieben" gereğince İstanbul'a gönderilmek üzere ayrıldığı belirtilir.[5] Buna karşılık, sipariş edilen işler zamanında teslim edilmediğinde, imparator kendi koleksiyonundan saatler göndermeye mecburdu. Besbelli ki, bu saatler Avrupa'da ve Doğu Akdeniz'de aynı ölçüde beğenilmekteydi. *Türckisches Präsent* siparişlerinin yeni Türk motiflerini benimsemeye mi yol açtığı, yoksa zaten revaçta olanları daha fazla kullanmayı mı özendirdiği açık değildir. Her halükârda sarıklı Türk motifi Avrupa figür repertuvarına girmiş oldu.

Otomatların bazılarında Türk yalnız bir figür olarak sunulurken, diğerlerinde at, bazen daha egzotik yaklaşımla fil ya da deve sürerken tasvir edilmekteydi. Daha önce hem kalın derili hayvanlar, hem de hecin devesi Doğu için simgesel yaratıklar olarak kullanılmıştı; ancak zamanla deve daha özel olarak Osmanlı dünyasıyla özdeşleştirilmeye başladı. Bu yaklaşım Türklerin askerî seferlerinde müşkülpesent olmayan bir yük hayvanı olmasından dolayı deveyi kullanmasından kaynaklanmış olabilir; Busbecq Avrupalı hasımları karşısında Osmanlılara büyük avantaj sağlayan sebepler arasında bunu sayar. Güney Almanya'da yaklaşık 1600'de yapılan yaldız-bakır saat otomat görülebileceği üzere, 17. yüzyıl eserlerinde deveye çoğu kez bir siyahi uşak eşlik ederdi [214]. Motifin bir varyantı 18. yüzyılın dönümünde Parisli bir usta tarafından binicili deve ve küfeler biçiminde esans şişesi kabı için kullanıldı [213]. Daha sonraları hayvan gittikçe tek başına olsa

bile bir motif olarak yer almaya devam etti. Önceki bölümde belirtildiği üzere, Paris'teki Uzès Oteli'nin misafir salonuna yaklaşık 1768'de kurulan panolu dekorasyonda bir deve Osmanlı Doğu'sunu temsil etmekteydi. Pierre Gouthière Kraliçe Marie-Antoinette'in Fontainebleau'daki Türk odası için yaklaşık 1785'te, yerde oturan deve biçiminde bir çift altın taklidi bronz ocak ayaklığı yaptı. François Rémond yine 1780'lerde Artois kontunun Versailles'daki ikinci Türk kabini için yaptığı bir saatte ve bir çift şamdanda deveyi motiflerden biri olarak kullandı.



213
"Binicili Deve" esans şişesi kabı, imalatçısı bilinmiyor, Paris, 18. yüzyıl başları, fildişi, ahşap, yaldızlı gümüş, cam, değerli taşlar

Bizzat Türk, 18. yüzyılda Avrupalı kuyumcular için bir konu olmaya devam etti. Belki Osmanlı dünyasına ilgisinin bir sonucu olarak, Polonya Kralı II. August kuyumcu ve simsar Johann Christoph Nessler'den bir yeniçerinin mücevherli ve gümüş-yaldız kakmalı fildişi heykelciğini satın aldı [215]. Bir neceftaşı kaide üstünde duran savaşçının havaya kaldırdığı bozdoğanın içine ufak bir saat yerleştirilmiştir. Genellikle esnafın ya da kır insanının tasvir edildiği böyle mücevherli fildişi heykelcikler 18. yüzyıl başlarında Dresden'de ve Paris'te yerleşik bir sanat türüydü. Nessler'in yeniçeri gibi daha alışılmamış bir konuyu seçmesi büyük olasılıkla Kral'ın bir Polonyalı yeniçeri birliği oluşturmaya (bkz. s. 70) kadar varan Osmanlı saplantısını bilmesindendi. Ancak II. August için yapılan kuyumculuk işlerinin en olağandışı örneği başka bir Doğu imparatorluğunun mutlak iktidarını yüceltmekteydi. Johann Melchior Dinglinger'in tasarlayarak, kendisinin ve kardeşlerinin atölyelerinde 1701-08 arasında yarattığı "Büyük Babürlü Evrengzib'in Tahtı", Hint yarımadasının 1658-1707 arasındaki her şeye kadir hükümdarı Evrengzib'e biat için sıralanmış 132 adet mücevherli ve mineli figürü kapsayan bir tabloydu.



214
"Deve ve Güdücüsü" saat otomatı, imalatçısı bilinmiyor, Güney Almanya, büyük olasılıkla Augsburg, yak. 1600; kaide yak. 1760, yaldızlı ve gümüşlü bakır, gümüş ve ahşap

Nessler'in heykelciği Osmanlı yaşamının askerî yanını yansıtırken, aynı tarihte Paris'te yapılan bir esans şişesi kabı sivil yaşama göndermede bulunur: İki zencinin taşıdığı tahtırevanın üstünde çubuk içen bir Türk [212]. 18. yüzyıl ortalarına doğru, dönemin resim sanatındaki Türk tasvirlerine uygun olarak, kuyumcular gittikçe boş zaman





215 *Karşı sayfada*
Bir yeniçeri heykelciği, Johann Christoph Nessler, Dresden, 18. yüzyıl başları, saati yapan III. ya da IV. Conrad Keieze, 17. yüzyıl ortaları, fildişi, neceftaşı, akik, yaldızlı gümüş ve elmaslar

uğraşlarına odaklandı. Augsburg'da dört kıtanın işlendiği dizi çerçevesinde yapılan altın kakmalı sedef bir dikiş kutusunun kapağında, bir padişah ve sultan taş işi süslü sarmallar arasında rahat halde görülür [216]. Padişah figürü Christoph Weigel'in *Neu eröffnete Welt Galleria*'sı (Nuremberg, 1703) gibi önceki kostüm kitaplarında yer alan görüntülere dayandırılmış olabilir. Sultanın pozu ise daha günceldir; Bellevue Şatosu'ndaki yatak odasının kapı üstü bezemelerinden birinde Carle van Loo'nun resmettiği Pompadour Markizi portresini hatırlatır.

Van Loo'nun Bellevue'deki misafir salonu için yaptığı kapı üstü bezemeler, Ambroise-Nicolas Cousinet'in on yıl kadar sonra, 1762'de yaptığı bir altın enfiye kutusundaki mineli dekorasyonun temasına ilham vermiş olabilir [217]. Van Loo'nun tabloları resim, heykel ve mimarlık sanatlarını temsil eden çocukları tasvir ederken, Cousinet kutusundaki renkli mineler benzer konuları alaturka tarzda işler. Maskeli balolar arasında görülebilecek türden bu kostüm değişikliği, dönemin yabancı kültürel







216 *Yukarıda*
Dikiş kutusu, muhtemelen Augsburg, yak. 1740–50, sedef ve altın

217 *Solda*
Bir enfiye kutusunun kapağı, yandan ve alttan görünüşü, Ambroise-Nicolas Cousinet, Paris, 1762, altın ve mine





218 *Karşı sayfada* Dans eden Türk çifti, Ambroise-Nicolas Cousinet, Paris, 1757–58, yaldızlı gümüş

219 *Yukarıda solda* *Matmazel Lany Acte turc'te Bir Sultan Rolünde*, kaynak André Campra, *L'Europe galante*, kostümü tasarlayan Louis-René Boquet, 1764, kurşunkalem ve suluboya

220 *Yukarıda sağda* Eş çiçek vazolarından biri, Lambertus van Eenhoorn, Delft, yak. 1700, kalay sırlı seramik

göndermelere gelişigüzel yaklaşımıyla uyumludur: Konu yine Avrupa'ya özgüdür, ama farklı bir kisveyle sunulur. Aveiro 8. Dükü Dom José Mascarenhas de Lencastre için Cousinet'in yaptığı on altı tane gümüş-yaldız heykelcik takımındaki "dans eden Türk çifti" açısından aynı şey söylenebilir [218]. Bir *surtout de dessert* çerçevesinde 1757'de sipariş edilen figürler Avrupa'nın ve Doğu'nun farklı kesimlerindeki giyim tarzlarını temsil etmekteydi. Türk kıyafetleri kolayca tanınmakla birlikte, diğer ülkelerin kıyafetleriyle uyumlu olmalarını sağlayacak şekilde yorumlanmıştı. Kadın dansçının kıyafetini Campra'nın 1764'te sahnelenen *Acte turc* balesi için Louis-René Boquet'nin sultan kostümü tasarımıyla karşılaştırmak, Cousinet'in yorumunun o dönemde Türk tarzına hayali bakışla uyuştuğunu gösterir [219]. Dahası, Türk dansçıların pozları d'Aveiro dizisindeki diğer dansçıların pozlarıyla uyum içindedir; Doğu dans hareketlerini ima etme yönünde hiçbir çaba gösterilmemiştir.

Türk konuları, 18. yüzyıl kuyumcularınca sıklıkla işlenmezken, bu eksiklik "beyaz altın", yani porselen işçilerince fazlasıyla giderildi. Önceki yüzyıllarda çömlekçiler Osmanlı şahsiyetlerini ara sıra resmetmişlerdi. Örneğin, 16. yüzyılda Türk atlılar Castelli ve Deruta'daki majolika dekoratörlerince resmedilen imgeler arasındaydı; 17. yüzyıl sonlarında Delft'te sarıklı büstler biçiminde çiçek vazoları yapıldı [220]. Vazoların laleler için tasarlanmış olması uygun bir seçimdi; çünkü bu çiçek türü Türkiye'den Avrupa'ya birkaç yüzyıl önce girmişti. Modelcinin lale ve sarığı ilişkilendirmesi, kasıtsız olduğu neredeyse kesin bir yaklaşımla, Avrupa'da çiçeğin adıyla ilgili kafa karışıklığını vurgulamaktaydı. Bu sorunun kaynağı Busbecq'in Ocak 1555'te imparatorluk sefiri olarak İstanbul'a gitmek üzere Edirne'den yola çıktıktan sonra şu gözlemini yazmasıydı: "Her yerde çok miktarda çiçeğe rastladık – nergis, sümbül ve Türklerin verdiği adla *tulipan*".[6] Aslında, Busbecq'i yanıltan şey çiçeğin şeklini tarif eden tercümanının sarığı kastederek "tülbend gibi" olduğunu belirtmesiydi.

Seramikte Osmanlı konusu 18. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Johann Friedrich Böttger ve çalışma arkadaşlarının sert macunlu porselen yapımı için bir







221 *Karşı sayfada* Fil üstündeki Türk figürü, Meissen İmalathanesi, modeli yapan Johann Joachim Kändler ve Peter Reinicke, yak. 1745, sert macunlu porselen, dönemin Fransız yaldızlı bronz ayaklıkları

*Grubun aynı tarihli bir Fransız altın taklidi bronz kaidesine oturtulması, böyle lüks malların Avrupa'da ne kadar hızlı dolaştığının ve bunlara ne kadar büyük değer verildiğinin bir göstergesidir.*

222 *Yukarıda solda Padişah*, kaynak Charles de Ferriol, *Recueil de cent estampes...*, Paris, 1714 ve sonrası, levha 2, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan Philippe Simonneau

223 Padişah figürü, Meissen İmalathanesi, modeli yapan Johann Joachim Kändler, yak. 1741, sert macunlu porselen

formül bulmasından kısa bir süre sonra daha fazla işlenmeye başladı. Böttger'in hamisi Polonya Kralı II. August porselene dönük şiddetli tutkusunu tatmin etmek üzere 1710'da Dresden'in dışındaki Meissen'de bir imalathane kurdu. Türk figürü ilk başta ancak sınırlı bir yer buldu. Christian Friedrich Herold bazı parçalara rıhtımda toplanmış figürler arasında sarıklı tüccarların görüldüğü liman sahnesi vinyetleri resmetti. Carlevarijs ve Canaletto'nun tablolarındaki benzer figürlerde olduğu gibi, amaç limanlardan varılan uzak diyarları çıtlatmaktı. İmalathane 1725 dolaylarında muhtemelen farklı milletleri temsil eden bir dizi çerçevesinde biri sultan, diğeri genç adam görünümünde iki Türk figürü modeli üretti.[7] Bunlar Christoph Weigel'in *Neu eröffnete Welt Galleria*'sında yayımlanan Caspar Luyken resimlerinden yapılmış gravürlere dayalıydı. Bir tasarım kaynağı olarak baskıların kullanılması standart uygulamaya dönüştü ve zaten gerçeklikten biraz kopuk olan Osmanlı timsali Avrupai *turquerie* dünyası çerçevesinde daha da hayali bir yapıya büründü. Bir süre bu figürler tekil bir olgu olarak; ama saray heykeltıraşlarından Johann Joachim Kändler'in 1731'de imalathanede görevlendirilmesinden sonra durum değişecekti.

Kändler gelişinin üzerinden on yıl geçmeden, Hof-Conditorei (Saray Kileri) aşçılarının tatlı sofrası dekorasyonu için şekerden yarattığı gösterişli yapılarla birlikte kullanılabilecek porselen figürler için modeller yapmaya başladı.[8] Bu daireye gönderilecek Meissen porselenlerine bazen Königliche Hof-Conditorei'nin baş harflerinden oluşan K.H.C. damgası vurulurdu.[9] Figürler çoğu kez İtalyan komedisi, kır hayatı ve uzak diyarlar gibi temalı dizi halinde yapılırdı. Saksonya ve ötesinde revaçta olmakla birlikte, genel kabul görmediler. Horace Walpole *The World* dergisinde 8 Şubat 1753'te yayımlanan bir makalede şöyle yakındı: "Jöleler, bisküviler, şekerlemeler ve kremalar uzun süredir yerini Saksonya çinisinden Palyaçolara, Gondolculara, Türklere, Çinlilere ve Çoban Kızlara bırakmış bulunuyor." Walpole'un işaret ettiği üzere, Türk figürü bu tatlı dünyasının bir parçasıydı. Önceki Türk figürlerinin ismi bilinmeyen





modelcisi gibi, Kändler gravüre çevrilmiş kaynaklardan yararlandı. Yaklaşık 1741'de yaratılan padişah modeli bir Charles de Ferriol görüntüsüne dayalıydı [222, 223]. Figürün pozuna bakılırsa, Weigel'in orijinal görüntüleri ters yönden veren 1719'daki Almanca baskısından ziyade Fransızca *Recueil* baskısının kaynak alınmış olması daha muhtemel gibidir. Kaynak hangisi olursa olsun, Kändler modele çok sayıda değişiklik kattı: Padişahı sakalsız hale getirdi, sağ elindeki mendili çıkardı ve kürk astarlı kaftanın yerine yanındaki baş haremağasının giydiğine benzer bir harmaniyi geçirdi. Kändler birkaç yıl sonra Peter Reinicke'yle birlikte çalışarak, nüfuzlu Osmanlı şahsiyetlerinin biçim bakımından daha karmaşık iki modelini daha yarattı; figürler her ikisi de Avrupa'da egzotik diyarları simgeleyen bir file ve bir gergedana binmiş halde tasvir edilmekteydi [bkz. 6, 221]. Fil ve Türk bağlantısı açısından, Lorck'un Sultan I. Süleyman'ı konu alan ve binicili bir filin ortadaki bir kemerli yoldan çıkarken görüldüğü gravüründen [bkz. 13] Kändler'in haberdar olup olmadı-

224 *Solda*
"Şehvetli Türk" figürü, Meissen İmalathanesi, modeli yapan Johann Friedrich Eberlein ve Peter Reinicke, yak. 1744, sert macunlu porselen

225 *Yukarıda*
*Şehvetli Türk*, Nicolas Lancret'in tablosundan gravürü yapan Georg Friedrich Schmidt, 1736



226
Genç Türk savaşçı figürü, Meissen imalathanesi, yak. 1756, sert macunlu porselen, yaldızlı bronz ayaklıklar

*Bu model "Bazin" tabakasının (arka sayfada) alt yarısında sağdan ikinci sırada resmedilen çocuk savaşçıya dayanır. Kalıp numarası (no. 2510) tasarımın sağına eklenmiştir.*

ğını bilmek ilginç olur. Kändler'in fil binicisinin bir gürz taşımasına karşın, ürkütücü bir Türk'ten ziyade müşfik bir Türk'ün sunulduğu açıktır.

Kändler 1733'te Meissen'de baş modelci olarak atandı ve sonraki yıllarda bir dizi asistan modelci işe alındı. Bunlar arasında yer alan Johann Friedrich Eberlein ve Peter Reinicke yaklaşık 1744'te "Şehvetli Türk" modelini yarattı [224]. Modelciler bu figürde asıl kaynağa, Nicolas Lancret'in bir tablosundan Georg Friedrich Schmidt'in yaptığı ve 1736'da yayımlanan gravüre daha fazla bağlı kaldı [225]. Oğlu ve ardılı III. August'un aynı ölçüde benimsediği Osmanlı dünyasına hayranlığıyla tanınan II. August'un ölümünden sonra yapılmalarına karşın, bu figürler Sakson sarayının konuya köklü ilgisiyle belirlenen tarihinin bir parçasıydı. Türk figürler müstakil yaratılmış değildi; daha geniş bir dekorasyon tasarısındaki bir unsurdu ve egzotik şeylere genel ilginin bir yansımasıydı. Bununla birlikte, imalathanenin iyi işleyen simsarlar şebekesi üretilen parçaları Avrupa'nın her yanına sattığında, anlaşıldığı kadarıyla Türk figürleri özellikle beğenilip kopya edildi. Parisli tuhafiye tüccarı Gilles Bazin 1756'da istediği figür tiplerini göstermek üzere, alaturka giyimli çocuk figürü eskizlerinin yer aldığı bir tabakayı Meissen'e gönderdi [227]. İmalathane figürleri üretmeye girişirken, kalıp numaralarını tabakaya not olarak düştü [226].

II. August'un porselen imalathanesi, birçoğu kendi işletmesini kurmaya çalışan Avrupa kraliyet ve prenslik saraylarında bir gıpta kaynağıydı. Meissen'in formülünü gizli tutma çabalarına rağmen sert macunlu porselen dışarıda kısa sürede öğrenildi; 1719'da buna öncülük eden Viyana'daki Du Pacquier İmalathanesi'nden Johann Jacob Ringler ve Johann Benckgraff aracılığıyla başka birçok imalathaneye aktarıldı. August'un imalathanesi üstün teknik becerileri sayesinde bir süre bu alandaki önceliğini korudu. Yeni imalathaneler Türk konularının işlenişini de kapsamak üzere, Meissen örneğinden kaçınılmaz olarak etkilendi. Yedi Yıl Savaşı'nı sona erdiren Paris Antlaşması'ndan (1763) sonraki yıllarda Alman topraklarında bir dizi imalathane Türk mo-













227
Gilles Bazin'in Meissen'e gönderdiği ve alaturka giyimli çocuk figürü eskizlerinin yer aldığı tabaka, 1756, dolmakalem ve suluboya


No. 2508.

No 25. Bazin


No. 2983

No 25. Bazin


No. 2510

No 25. Bazin


No 2521.

No 25. Bazin

k 50. 1706.





228 *Yukarıda solda*
Türk figürü, Fulda İmalathanesi, modeli yapan Wenzel Neu, yak. 1770, sert macunlu porselen

229 *Sağda*
Bir padişah ve hanımdan oluşan figür grubu, Frankenthal imalathanesi, modeli yapan Karl Göttlieb Lück, yak. 1767, sert macunlu porselen



delleri yarattı. Ren elektörü Carl Theodor'un hamilik ettiği Frankenthal'da baş modelci Karl Gottlieb Lück 1767'de, bir padişah ve hanımdan oluşan ilginç bir figür grubunu üretti [229]. Şahane giyimiyle ve sarığıyla oturan padişah, Avrupa'daki inanca göre teveccühünü belirten bir davranışla sağ elindeki mendili yere atacakmış gibi görünür. İlgisinin hedefi olan ve önünde samimi bir jestle diz çöken Avrupai giyimli kadın kucak açmaktan çok yalvarıyormuş izlenimini verir. Lück acaba Rameau'nun o sırada yaygın biçimde sahnelenen ve Emilie'nin kendisine âşık Osman'ı reddedişini konu alan *Le Turc généreux* adlı *opéra-ballet*'sindeki motifi sunma çabası içinde miydi? Böyle bir durumda vahşi ama sonunda müşfik Türk temasına çok güncel bir gönderme sayılırdı. Jestlerin ikircikli yapısı grubun dramatik etkisini birçok bakımdan yükseltir.

Frankfurt am Main'in kuzeydoğusuna düşen Fulda'da Wenzel Neu'nun yaklaşık 1770'te C. de Ferriol'un *Recueil* kitabının Weigel versiyonundaki "Çelebi" resmini (levha 40) kaynak alarak yaptığı

230 *Yukarıda sağda*
Türk çelebi, kaynak *Wahreste und neueste Abbildung des Türckischen Hofes, welche nach denen Gemählden...*, yayıncı Christoph Weigel, Nürnberg, 1719, levha 40, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan sanatçı bilinmiyor



231
Genç padişah ve sultan figürleri, Höchst imalathanesi, modelleri yapan Johann Peter Melchior, yak. 1770, sert macunlu porselen

genç bir Türk beyefendisi modeli daha basit ve geleneksel bir figürdür [228, 230]. Mücevherli ve koni biçimli bir başlık takmış refakatçi kadın figürünün özgül kaynağı o kadar belli değildir; ancak benzer başlıklı Osmanlı sultanlarını konu alan gravürler Jean-Jacques Boissard'ın *Habitus variarum orbis gentium*'u (Köln, 1581) gibi çeşitli 16. yüzyıl kostüm kitaplarında yer alır.[10] Aşağı yukarı Neu'nun Fulda Türk modellerini yarattığı sırada, Mainz başpiskopos-elektörlerinin hamilik ettiği Höchst İmalathanesi'nde baş modelci olan Johann Peter Melchior çocuk modelleri yapmaya başladı [231]. Bunun çocukluk ve eğitim konusunda ortaya çıkan yeni teoriler doğrultusunda bir yaklaşım mı, yoksa yakın dönemde çocukları yetişkin rollerinde gösterme yönündeki Fransız resim anlayışının bir yansıması mı olduğu belirsizdir. Gilles Bazin'in birkaç yıl önce Meissen'e gönderdiği alaturka giyimli çocuk eskizleri tabakası itici gücün Fransa'dan geldiğini belki de doğrular. Melchior'un padişah ve sultan pozları, De Ferriol'un *Recueil* kitabının Weigel versiyonunun elli yıllık olmasına karşın, bir başvuru kaynağı olarak hâlâ kullanıldığına işaret eder. Ancak daha az resmî olan kostümlerde Vien'in *Caravanne* gravürlerinin popülerleştirdiği dalgalı şekiller görülür (bkz. s. 74). Çocuk padişahı Johan Zoffany'nin yaklaşık 1765'te yaptığı "Kraliçe Charlotte ve iki büyük oğlu" portresindeki alaturka giyimli genç York düküyle karşılaştırmak ilginçtir [bkz. 92].

İngiltere'de Meissen porselenlerine dönük yaygın heves, Bow ve Chelsea gibi çeşitli imalathanelerce kopyalar yapılmasının yolunu açtı. Böylece modelci repertuvarına Türk tipi girdi. Örneğin, Johann Friedrich Eberlein'in yaklaşık 1746'da, deniz kabuklusu taşıyan Karamanlı bir kadın biçiminde tasarladığı tatlı tabağı modelinin kopyası Bow'da yaklaşık 1754–56'da yapıldı [232]. Christoph Weigel'in 1719 yayınında Karamanlı bir kadın görüntüsü olmadığından, Eberlein kostüm başvuru kaynakları için daha geriye, belki Abraham de Bruyn'un *Omnium poene gentium imagines* (Köln, 1577) ya da Hans Weigel'in *Habitus praecipuorum populorum...*



232 *Yukarıda*
"Karamanlı Kadın" tatlı tabağı, bir Meissen modelinden Bow İmalathanesi, yak. 1760, yumuşak macunlu porselen



233 *Sağda*
*Levanten Kadın*, kaynak *Recueil de diverses figures étrangères...* dizisi, Paris, yak. 1740–50, levha 8, François Boucher'in tablosundan gravürü yapan Simon-François Ravenet, oymabaskı

*Boucher kompozisyonunu yaparken Charles de Ferriol'un* Recuil*'inde yer alan* Dairesindeki Rum Hanım *resmini (levha 68) esas almıştı.*



234 *Solda*
Levanten kadın figürü, Chelsea İmalathanesi, modeli yapan muhtemelen Joseph Willems, yak. 1750–53, yumuşak macunlu porselen



(Nürnberg, 1577) kitaplarına bakmak zorunda kalmıştı.[11] Chelsea İmalathanesi'ndeki modelciler Meissen porselenlerinden figürler üretmenin yanı sıra, gravür kaynaklarına dayalı olsa bile, yeni biçimler de yarattılar. Yüzyılın ortalarında Joseph Willems olması muhtemel bir modelci, François Boucher'in bir tablosundan Simon-François Ravenet'nin yaptığı gravüründen ilhamla bir Levanten kadın figürü tasarladı [233, 234]. Uyarlama sürecinde yaptığı değişikliklerden biri sarığı büyütüp tüylerle süslemesiydi. Böylece Boucher'in zaten serbestçe yorumlamış olduğu gerçeklik, kulaktan kulağa oyununda ilk sözün bambaşka bir şeye dönüşmesine oldukça benzer biçimde daha da çarpıtılmış hale geldi. Ancak figür Avrupa'nın Doğu Akdeniz'e bakışıyla uyuştuğu için, bunun çok fazla önemi yoktu.

Yerel belgesel kaynakların porselende Türk timsaline bir etkide bulunması mümkündü. Marki Carlo Ginori'nin on yıl kadar önce Floransa'nın dışında kurduğu Doccia İmalathanesi'nde 1740'ların ortalarında yaratılan yirmi iki adet kayık tabağından olu-




235 *Yukarıda*
Kayık tabak, Doccia İmalathanesi, Johann Carl Wendelin ve Anton Anrieter'e atfedilen tablodan, yak. 1745, sert macunlu porselen

236 *Solda*
*Padişahın İçoğlanı*, Jacopo Ligozzi, 1580'lerin başları, suluboya ve guvaş

*Doccia'daki ressamlar kompozisyon kaynağı olarak Ligozzi'nin suluboyasından yararlanırken, Ligozzi bu eserinde Cesare Vecellio'nun* Habiti antichi... *kitabındaki bir içoğlan gravürünü (sayfa 312) esas almıştı.*





237
Ağa figürü, Doccia İmalathanesi, modeli yapan Gasparo Bruschi, yak. 1760–70, sert macunlu porselen

238
*Ağa*, kaynak *Wahreste und neueste Abbildung des Türckischen Hofes, welche nach denen Gemählden...*, yayıncı Christoph Weigel, Nürnberg, 1719, levha 39, Jean-Baptiste Vanmour'un tablosundan gravürü yapan sanatçı bilinmiyor

şan istisnai dizide böyle bir durum söz konusuydu.[12] Her kayık tabak Osmanlı imparatorluğundan farklı bir kişilikle resmedilmişti [235]. Johann Carl Wendelin Anreiter ve oğlu Anton olması muhtemel dekoratörler, Jacopo Ligozzi'nin Floransa'da Gaddi Kütüphanesi'ndeki bir albümde yer alan suluboya koleksiyonundan yararlandı [236]. Bu aslında bir geleneğin sürdürülmesiydi; çünkü Ligozzi de suluboyalarında kaynak olarak resimli kostüm kitaplarını kullanmıştı. Modelci Gasparo Bruschi 1760'larda Carlo'nun vârisi ve ardılı Marki Lorenzo Ginori için yeni bir proje üzerinde çalışırken, De Ferriol'un *Recueil* kitabının Doccia İmalathanesi'nin kütüphanesinde bulunan bir nüshasını inceledi. Ortaya çıkan sonuç, bazıları mumluk şeklinde yapılmış yirmi dört figürlü bir gruptu. Belli figürlerin pozlarına bakılırsa, Bruschi'nin orijinal görüntüleri ters yönden gösteren *Recueil*'ün Weigel versiyonundan haberdar olduğu açıktır. Örneğin, ağa modeli açıkça Almanca baskıdaki levha 39'a dayanır [237, 238]. Gravürlerde rengin olmayışı ressama dekorasyonda serbestlik sağlamaktaydı. Aynı tarihte Floransa'nın başka bir kesiminde, Lavori Galerisi'ndeki *pietre dure* işçileri de Türk portreleri için kaynak olarak kostüm kitaplarına başvurdular [bkz. 5, 239]. Bir dizi küçük süs tabağında tek ya da çift olarak yer alan sarıklı figürlerin ilham kaynağı sonuçta *Recueil*'deki ve Nicolas de Nicolay'ın *Navigations*'ındaki levhalardı.[13] Başka İtalyan porselen imalathaneleri de üretimlerinde Türk modellerine yer verdiler. Bunlar arasında Dresden göçmeni Maria ve Nathaniel Hewelcke'nin Venedik'te kurduğu kısa ömürlü imalathane ve Kral VII. Carlo'nun Napoli'de kurduğu Capodimonte İmalathanesi vardı. Carlo'nun eşi Saksonya Prensesi Maria Amalia, Osmanlı saplantısıyla tanınan Polonya Kralı II. August'un torunlarındandı.

18. yüzyıl ortaları Fransası'nda Villeroy-Mennecy'de birkaç Türk modeli yapıldı; ama bu türde üretim Avrupa'nın diğer kesimlerine nazaran genellikle daha azdı. Bu durum piyasanın tuhafiye tüccarlarınca Meissen'den ve diğer Alman imalathanelerinden ithal edilen Türk figürleriyle zaten dolu olmasıyla açıklanabilir. Türk tipi Fransız porselen repertuvarına girdiğinde, bu resim biçiminde oldu.

239 Türkleri konu alan eş *pietre dure* süs tabaklarından biri, Lavori Galerisi, Floransa, yak. 1770, renkli sert taşlar; yaldızlı bronz çerçeve, Fransız, yak. 1780







240 *Yukarıda solda* Vazo, Sevr İmalathanesi, yak. 1765, yumuşak macunlu porselen

241 *Yukarıda sağda* Vazo, Sevr İmalathanesi, yak. 1780, yumuşak macunlu porselen

242 *Sağda* *Gözde Sultan* (detay), Etienne Jeaurat, yak. 1760, tuval üzerine yağlıboya

243 *Karşı sayfada* Vazo, Sevr İmalathanesi, yak. 1773, yumuşak macunlu porselen

*Bu vazonun arka kısmındaki andaç dekorasyonu bir sarık, bir tuğ ve çiçeklerin ortasında hilalle süslenmiş bir sadak içerir.*

1760'ların ortalarında rıhtımlarda sarıklı Türkleri gösteren kompozisyonlar, Sevr'deki kraliyet imalathanesince vazoları bezemek için kullanılan konular arasındaydı; ressamların ilham kaynağı belki de Claude-Joseph Vernet'nin liman görüntüleriydi [240]. Birkaç yıl sonra ressamlar, Etienne Jeaurat ve Charles Eisen gibi kişilerin yakın dönemdeki eserlerine dayanan *turquerie* konularını işlemeye başladılar [241, 242]. Bu vazoların arka kısımları bazen bir sarık ve hilal detayını içerebilen bir andaçla boyanır, böylece ön kısımdaki konuyla tematik bir bağlantı kurulurdu [243]. Versailles'da Aralık 1773'te düzenlenen Sevr sergisinde, Kral XV. Louis böyle bir vazoyu yine *turquerie*'lerin resmedildiği daha küçük bir çiftle birlikte satın aldı.



Sevr'de *turquerie* malzemelerinin daha iddialı bir kullanılışı, Bâtiments du Roi genel direktörü Angiviller kontu Charles-Claude Flahaut de La Billarderie'nin sorumluluğunu üstlendiği imalathaneyi canlandırma projesinin bir sonucuydu. 1783'te Gobelins İmalathanesi'nin Sevr'e Amédée van Loo'nun





244 *Yukarıda Sultanın Kahvaltısı*, Amédée van Loo'nun tablosundan, Sevr İmalathanesi, resmeden Pierre-Nicolas Pithou, 1783, yumuşak macunlu porselen

*Les Costumes Turcs* resim taslağı dizisini ödünç vermesini sağladı. O yıl içinde sırasıyla Yaşlı Pithou ve Genç Pithou olarak bilinen Pierre-Nicolas ve Nicolas-Pierre Pithou kardeşler 1.500 livre karşılığında *Kahvaltı* ve *Süslenme* tablolarının kopyalarını resmetti [244]. Ölçeğin büyük çapta indirilmesine ve porselen süs tabakları ile resim taslaklarının farklı şekillerine bağlı olarak, bazı değişiklikler yapıldı. Örneğin, Yaşlı Pithou *Kahvaltı*'da van Loo'nun kompozisyonunda bulunan sağdaki iki ve ortadaki iki figürü çıkardı; kahve taşıyan uşağın ten rengini siyahtan beyaza çevirdi. Bunlara ve kullanılan mecranın yapısından gelen kaçınılmaz farklılıklara rağmen, süs tabaklarında orijinal eserlerin özüne bağlı kalındı. Ertesi yılın ocak ayındaki Sevr satışında, her biri 3.000 livre bedelle olmak üzere, kral *Süslenme*'yi ve kraliçe *Kahvaltı*'yı satın aldı; üç yıl sonra Ocak 1787'de XVI. Louis'nin aynı diziden *Çalışma*'nın bir kopyasını edinmesi, Fransız kraliyet ailesinin *turquerie*'den hoşlanışının başka bir kanıtıdır.

*Kahvaltı*'da sultan çubuk içerken, hizmetçileri ona kahve ikram eder; bunlar Avrupa'da Osmanlı dünyasıyla özdeşleştirilmiş iki uğraştır. Savaşçı Türk tasvirlerinin seyrekleştiği 18. yüzyıl başlarında, çoğu kez birlikte gösterilen bu boş zaman uğraşları yeni barışçıl Türk kimliğinin özellikleri haline geldi. Kahve içen Türk imgesinin ilk örneklerinden biri Philippe Sylvestre Dufour'un 1685'te Lahey'de yayımlanan *Traitez nouveaux et curieux du café, du thé et du chocolate* kitabındaki bir baskıda yer aldı [245]. Bağdaş kurmuş bir Türk'ü konu alan bu gravür, yaklaşık 1735'te yapılan ve Kutsal Roma-Germen İmparatoru VI. Karl'ın Rus Çariçesi Anna İvanovna'ya hediye ettiği bir servis takımındaki çorba kâsesinin tepe süsü için, Du Paquier İmalathanesince bir kaynak olarak kullanıldı [246]. Bartolomeo Bernardi'nin yaklaşık 1770'te Torino'da yaptığı bir gümüş şekerliğin tepe süsüne de muhtemelen jenerik kaynak oldu [247]. Aynı şekilde Dufour levhasında "kahve pişirmek için ibrik ya da demlik" resmedilmişti. Bu nitelendirme yanlıştı, çünkü Türkler ibriği abdest almak için kullanırdı. İşin ilginç tarafı, illüstrasyondaki ibriğin şekli o dönemde Osmanlı dünyasında kahve pişirmek için kullanılan kaba








245 *Yukarıda solda*
*Kahve*, kaynak Philippe Sylvestre Dufour, *Traitez nouveaux et curieux du café, du thé et du chocolate*, Lahey, 1685, sayfa 15

246 *Sağda*
Çorba kasesi ve kapağı, Du Paquier imalathanesi, yak. 1735, sert macunlu porselen

*Bu çorba kâsesi Kutsal Roma-Germen imparatoru VI. Karl'ın Türklere karşı askerî ittifak vesilesiyle Rus çariçesi Anna İvanovna'ya hediye ettiği büyük bir servis takımının parçasıydı. Kapak kulpunu oluşturan Türk model bu bağlamda hem işlevsel, hem de simgesel bir amacı yerine getirir.*

247 *Yukarıda sağda*
Şekerlik, Bartolomeo Bernardi, Torino, yak. 1770, gümüş




248
Tasarım, kaynak *Caffe, The und Tobac Zierathen* dizisi, Johann Esaias Nilson, Augsburg, yak. 1750, oymabaskı



249
Fincanlar taşıyan Türk figürü, Nymphenburg İmalathanesi, modeli yapan Franz Anton Bustelli, yak. 1760, sert macunlu porselen

benzememekle birlikte, Carle van Loo'nun Bellevue kapı üstü bezemesi *Kahve İçen Sultan*'da görülebilen sonraki Fransız cezvelerini andırır [bkz. 131]. Çoğu kez taş işi süslü sarmallar işlenen Avrupa tarzı cezve 18. yüzyılda Doğu Akdeniz'de moda haline geldi.

18. yüzyıl ortalarında Augsburglu tasarımcı ve gravürcü Johann Esaias Nilson *Caffe, The und Tobac Zierathen* adı altında bir dizi gravür yaptı [248]. Canlı taş işi süslerin arasında çubuk içen ve kahve pişiren sarıklı figürlere yer veren bu gravürler, görünüşte Doğu figürlerinin ve uğraşlarının Avrupai bir çerçevedeki dekoratif kaynaşmasını, yani *turquerie*'nin özünü sunar. Münih'in dışındaki Neudeck (sonradan Nymphenburg) İmalathanesi'nde 1754'ten itibaren çalışan Franz Anton Bustelli, yarattığı modellerde böyle tasarımlara üçüncü bir boyut kattı. Onun "fincanlar taşıyan Türk" figürü dramatik kontrapost duruşla ve kabaran sarmallara yaslanmış halde poz verir [249]. Buna karşılık, Höchst İmalathanesi'nin yaklaşık 1755'te yaptığı tütün ve kahve içen Türk modeli, aynı şekilde taş işi bir kaideye yerleştirilmiş olmasına karşın, bu dünyaya daha çok aitmiş gibi görünür [251]. Fransa'da Charles Eisen aynı uğraşları *Asya Aşkı* adlı bir kompozisyonda resmetti; Pierre-François Basan'ın bundan yaptığı bir gravür 1779'da Sevr'deki bir ressam tarafından bir fincan dekorasyonunun kaynağı olarak kullanıldı [250]. Böylece 18. yüzyıl boyunca kahve ve tütün içme uğraşları Avrupa'nın hayali Osmanlı dünyasının ayrılmaz unsurları olarak kaldı.

Birçok porselen imalathanesi Avrupa pazarı için Türk fantezileri üretirken, birkaçı Doğu Akdeniz'e yönelik parçalar yaptı. Viyana'daki Saksonya elçilik heyetinde kâtip olan Christian Adam Anacker 1719'da Meissen imalathanesine bazı tüccarların bu ihraç pazarı için Du Paquier'den porselenler edinme planlarını bildirdi. Böyle bir bilginin aktarılışı o sıralarda bazı Meissen porselenlerinin zaten Türk pazarına girdiğine ve Du Paquier pazarlıklarının bu ticaret için potansiyel bir tehdit olarak görüldüğüne işaret ediyor gibidir. Daha önce değinildiği üzere (bkz. s. 46), ilk başta Belgrad'ı, daha sonra İstanbul'u merkez edinen Manasses Athanas adlı bir Rum tüccar 1727'den beri Osmanlı topraklarında satmak üzere Meissen'e çay





250 *Yukarıda*
Litrelik bardak, Sevr İmalathanesi, resmi yapan Charles-Nicolas Dodin, 1779, yumuşak macunlu porselen

*Bardağa Charles Eisen'in "Asya Aşkı" kompozisyonu resmedilmiştir. Altlığın dekorasyonu tema bakımından bağlantılıdır: Mahomet başlıklı sayfası açılmış bir kitabı, bir sarığı, bir kılıcı ve kırılmış bir prangayı kapsayan bir "Türk" andacı. Mahomet başlığı Voltaire'in ilk kez 1741'de sahnelenen tragedyasına ya da Jean-Baptiste Sauvé de La Noue'nun kısa bir süre önceki* Mahomet Second *adlı komedisine bir gönderme olabilir.*



251 *Solda*
Çubuk ve kahve içen Türk figürü, Höchst İmalathanesi, yak. 1755, sert macunlu porselen

kâseleri siparişi vermekteydi. Bu eşyalardan bazıları, Türkiye'de Hıristiyan haçı sanılması ihtimaline karşı, çapraz kılıçlar şeklindeki bildik imalathane markası yerine bir esküläpla (*Merkurstab*) damgalanmıştı. Du Paquier porselenlerinin bir sevkiyatına ilişkin 1745 tarihli makbuzda kapaklı şerbet kâselerinin ve kahve fincanlarının yer aldığı görülür; yaldızla ve renkli çiçeklerle değişik şekillerde bezenen bu parçalar aynı pazar için özenle seçilip süslenmişti.

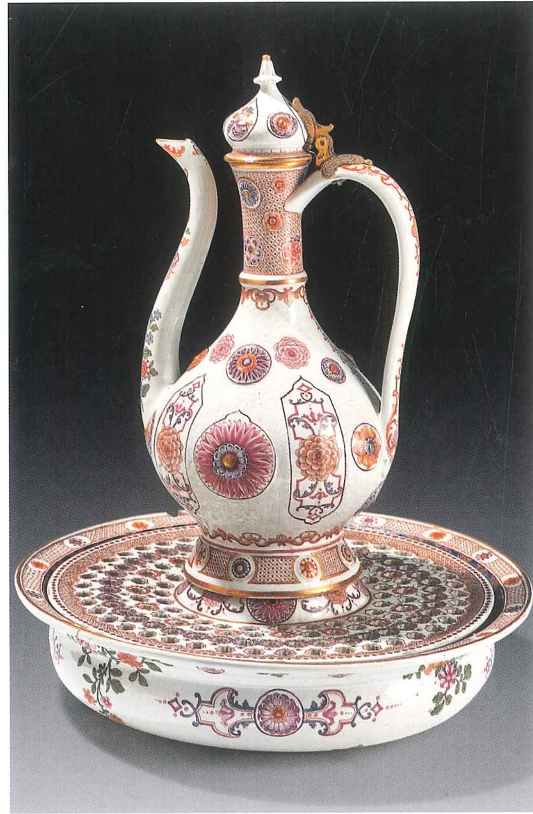
Osmanlıların çiçeklerden keyif alışı Avrupalılarca öteden beri bilinmekteydi. İmparatorluk sefiri Ogier Ghiselin de Busbecq, Buda'da yeniçerilerin "saygıyla eğilerek selam vermesi ve ardından neredeyse bir koşuda seğirtmesi ... ve bir demet sümbül ya da nergis sunması"[14] karşısında şaşkınlığa uğramıştı. Kısa bir süre sonra, 1573'te Bay Fresne olarak bilinen Fransız seyyah Philippe Canaye "Türkler çiçekleri seviyor ve daima bir çiçeği ya ellerinde taşıyor ya da sarıklarına iliştiriyor,"[15] gözleminde bulundu. Leydi Mary Wortley Montagu de Türk kadınların giyim tarzını anlatırken, saçlarına bazen çiçekler ya da balıkçıl tüyleri taktıklarını belirtir. "En genel



252 *Yukarıda*
*Türk Düğün Alayı* (detay), kaynak Antoine Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris, 1819, levha 16, Melling'in tablosundan gravürü yapan Friedrich Schroeder ve Jean Duplessi-Bertaux, tamamlayan Friedrich Schroeder ve François Pigeot

moda doğal çiçek görünümü verilmiş büyük mücevher buketi; yani, incilerden tomurcuklar, farklı renkte yakutlardan güller, elmaslardan yaseminler, topazlardan fulyalar vesaire; öylesine iyi yerleştirilip mineleniyorlar ki, bu türden o kadar güzel bir şeyi hayal etmek zor."[16] Saraydaki düğünler, doğumlar ve sünnetler vesilesiyle düzenlenen alaylarda meyve ve taşacak kadar çiçek yüklü kocaman yuvarlak tepsiler, kutlamalara katılan lonca mensuplarınca yukarıda tutulup taşınırdı. Anton Ignace Melling'in daha sonra gravürü çıkarılan 18. yüzyıl sonlarındaki İstanbul ve civarı konulu manzaralarının birinde tasvir edilen düğün alayında benzer tepsiler görülür [252].

Kutsal Roma-Germen İmparatoru VI. Karl'ın Bâbıâli'ye gönderdiği diplomatik hediyelerin dekorasyonunda Osmanlıların çiçek sevgisi gözetildi. Du Paquier İmalathanesi 1735'te sadrazama ve diğer Osmanlı ileri gelenlerine gönderilen porselenler için 3.750 guldenlik hatırı sayılır bir meblağ aldı. Topkapı Sarayı koleksiyonunda duran iki gülsuyu ib-



253 *Solda*
Gülsuyu ibriği ve leğeni, Du Paquier İmalathanesi, Viyana, yak. 1735, sert macunlu porselen ve yaldızlı metal



254
"Kabartmalı vazo",
Vincennes İmalathanesi,
1753, yumuşak macunlu porselen

riği ve leğeni, siparişleri yerine getirmede gösterilen özene dair bir fikir verir [253]. İbriklerin soğan gövdeli ve trompet boyunlu biçimi açıkça seramik ya da metal Türk örneklerine dayanırken, bütün yüzeyler çiçek motifleriyle resmedilmiştir. Hediyenin işlevi memnun etmek olduğundan, buna ulaşmak için bazen eldeki stoku esas almak yerine yeni parçalar yaratmayı gerektiren her türlü çaba gösterilirdi.

Vincennes'deki Fransız kraliyet porselen imalathanesi 1750'lerin başlarında "Türkler için" yüklüce bir sipariş aldı. Siparişi veren İstanbul'da ticari bağlantılara sahip Marsilyalı tüccar Martin Kardeşler adına Parisli simsar Aulagnier'ydi. 1753-55 arasında teslim edilen parti ayna çerçevesinden ve masa üstlüğü panolarından vazolara, şişelere ve mumluklara kadar uzanmak üzere çok çeşitli kalemleri kapsamaktaydı. Bazı parçaların stokta zaten mevcut kalıplardan yapılmasına karşın, diğerleri sipariş için özel olarak yaratılmış gibidir. Bunlar arasında imalathane arşivlerine *bardaque* (bardak) olarak geçen soğan biçimli büyük bir kupa ve sivri çanaklı bir kaşık yer alır. İslam dünyasında figür tasviri yasağı olarak anlaşılan geleneğe saygı uyarınca, dekorasyon çiçekli, çeşitli desenlerde renkli, yaldızlı ya da kabartmalıydı. Bu durum, siparişin parçası olan bir "kabartmalı vazo"da görülebilir: Biçim verilip boyanmış filizler vazonun kesimli kenarlarını izlerken, alt kısım, yaldızlı çiçek sürgünleriyle ayırt edilir [254]. Figürlü dekorasyonun yokluğu bir yana bırakılırsa, siparişin büyük kısmında Doğu Akdeniz'e yönelik olduğuna işaret edecek başka unsurlar pek yoktu. Garip bir biçimde, ihracata dönükmüş gibi "Türk kâseleri" adı verilen üç parça 1755'te Aulagnier değil, Lazare Duvaux tarafından muhtemelen iç piyasa için satın alındı. Dolayısıyla Aulagnier siparişi, İstanbul'da Avrupa mallarına dönük zevkin nasıl geliştiğine dair bir gösterge olarak belki daha anlamlıydı. Bunun bir uzantısı olarak, padişah ailesinden biriyle evlenecek olan Nişancı Paşa'nın 1766-68 arasında Harem'e gönderdiği hediyeler arasında mücevherler ve başka değerli eşyalarla birlikte, kırk tepsi çiçeğin ve dört sepet Frengi (Frenk/Avrupai) çiçeğin yer aldığını saptamak ilginçtir.[17] Acaba Vincennes dekoratörleri bu yeni heveste bir katalizör müydü?



# 8

# 19. Yüzyılda Süreklilik ve Değişim

Fransız Devrimi'nın hoş gözle bakmadığı *turquerie* hayranları en iyi durumda sürgün, en kötü durumda idam akıbetiyle karşılaştı. Bununla birlikte, yüzyılın sonlarında biraz sükûnet ve düzen sağlandığında, *ancien régime* sırasında yaratılmış hayali dünyanın ışıltıları tekrar ortaya çıkmaya başladı. Jean-Baptiste Huot'nun 1798 tarihli nargile ayaklıkları, François Rémond'un 1780'lerin başlarında Artois Kontu için yaptığı eseri hatırlatmaktaydı [bkz. 210]. Benzer biçimde, yaklaşık 1815'te üretilen *Türk Sahneleri* adlı sepya ve süslü cam tonlu panoramik duvar kâğıdı, Choiseul-Gouffier Kontu'nun *Voyage pittoresque de la Grèce* kitabının 1782'de yayımlanan ilk cildindeki Jean-Baptiste Hilaire resimlerinden yapılan gravürlere dayalıydı.[1] Joseph Dufour'un ilk kez yaklaşık 1812'de ürettiği *Boğaziçi Sahilleri* adlı başka bir panoramik duvar kâğıdında da Doğu Akdeniz canlandırılmaktaydı [bkz. 8, 255]. Bütün bunların Osmanlı diyarına ilginin sürdüğüne işaret etmesine karşın, aşağı yukarı aynı döneme denk gelen Jean Zuber'in *Hindustan Manzaraları* (yak. 1807) gibi diğer diziler, ayrıca Dufour'un *Büyük Okyanus Vahşileri* (1804) ve *İnkalar* (yak. 1818) tabloları yeni yerlerin ilgi çekmekte olduğunu gösterir. Egzotik göndermelerdeki bu genişleme kısmen yeniliğe dönük sürekli bir talebin sonucuydu. Öte yandan belli tarihsel olaylar Avrupa'nın Türk ve Türk dünyası algısında bir değişimi ve böylece önceki kuşağın *turquerie* fantezilerinin reddedilmesini getirdi.

Napoléon Bonaparte Ağustos 1797'de Direktuvarlık yönetimine bir Mısır seferi fikrini önerdi. Belirttiği hedefler Akdeniz'deki Fransız ticaretini korumak, İngilizlerin Hindistan'a ve Doğu Hint Adaları'na varış yolunu baltalamak ve bölgede bir bilimsel araştırma yürütmekti. Mısır'ın bir uygarlık beşiği olarak görülmesi, Memlûk valilerince yönetilen bir Osmanlı eyaletini kurtarma gibi bir görev duygusu sağladı. Direktuvarlık yönetiminin Mart 1798'de onay vermesinden sonra, seferin akademik kısmını yürütmek üzere Doğu Ordusu Bilimler ve Sanatlar Kurulu oluşturuldu. Aynı yılın temmuz ayında Bonaparte İskenderiye'ye çıktığında, Fransız ordusuna 167 bilim adamı, topograf ve sanatçı eş-

255 *Karşı sayfada Boğaziçi Sahilleri*, panoramik bir duvar kâğıdının sekize beş parçaları, Joseph Dufour et Cie, Mâcon, yak. 1812




256
*Ebukir Muharebesi*, Baron Antoine-Jean Gros, 1806, tuval üzerine yağlıboya

lik etmekteydi; çiçek ressamı Pierre-Joseph Redouté ve yazar Dominique Vivant (Baron Denon) bunlar arasındaydı. Denon'nun Fransa'ya dönünce yazdığı *Voyage dans la basse et la haute Egypte* 1802'de iki cilt halinde yayımlandı. Simon-Louis Boizot'nun 1786'da, Kraliçe Marie-Antoinette'in Versailles'daki Soylular Salonu için yaptığı çift sfenks biçimindeki ocak ayaklıkları örneğinde olduğu gibi, Mısır motiflerinin daha önce kullanılmasına karşın, bu eserin konuya daha büyük ilgi uyandırması hem mimariye hem de dekoratif sanatlara yansıdı. Mısır seferi bir askerî fiyasko olsa da, Fransa'da bir başarı gibi sunuldu. Böylece 18 Brumaire Yıl 8 (19 Kasım 1799) darbesinin ardından, hiyeroglifleri de kapsayan Mısır motifleri Bonaparte ve Konsüllük döneminin diğer kahramanları tarafından benlik bilincini tanımlayıp benimsetmenin bir aracı olarak kullanıldı. Bilimler ve Sanatlar Kurulu'nun tumturaklı *Description de l'Egypte* eserinin 1809-28 arasında birçok cilt halinde yayımlanması genel ilgiyi daha da kamçıladı. Mısır arkeolojik kalıntılarından sağlanan motiflerin tasarım sanatıyla kolayca katılması, *turquerie*'nin bazen duygusuz ikonografisini gölgede bıraktı.

Paris Salonu'nda Mısır seferine dikkatle düzenlenmiş bir bakış kamuoyuna sunuldu. 1800-10 arasında Büyük Ordu zaferlerini ve başka olayları yücelten yetmiş kadar tablo sergilendi. Denon, konuyu işlemenin en iyi yolu konusunda tavsiyelerde bulunarak ve gerekli donanımı sağlayarak, bu propaganda eserlerinin yaratılmasında etkili bir rol oynadı. Örneğin, Antoine-Jean Gros *Ebukir Muharebesi* tablosunu yapmaya hazırlanırken Denon'ya şunu yazdı: "Büyük incelik gösterip bana ödünç vermeyi teklif ettiğiniz Doğu kumaşlarına, örtülerine ve silahlarına stüdyomda acilen ihtiyacım var. Ehil birinin elinde düşman kellesini uzamış bir sakalı kesercesine biçebilen mavi ışıltılı Şam çelik kılıcını göndermeyi lütfen unutmayın."[2] 1806 Salonu'nda sergilenen bu tablo, Temmuz 1799'daki muharebenin kilit anını, General Murat'nın deniz kıyısına sıkışmış Mustafa Paşa'yla karşı karşıya geldiği anı yansıtmaktaydı [256]. İç içe geçmiş bir asker yığını arasında dinamik ama kontrollü Murat, askerlerinin kaçmasını önlemeye çalışan paşanın karşısına diki-



lir; bu arada paşanın oğlu ise generale teslim olmanın işareti olarak kılıcını sunar. Salon *Livret*'sinde Gros'un belirttiğine göre, Osmanlılar "muharebe alanındaki ölü ya da yaralı Fransızların kellelerini kesmek üzere" mevzilerinden çıkınca yakalanmışlardı.[3] *Ancien régime*'in yıkılışına doğru Salon seyircileri şehvetli Türk fikrine aşina olma fırsatını bulmuşken, burada Türk'le bir düşman olarak yüzleşmekteydi. Beyaz bir at üstündeki Murat'nın Osmanlı işgali despotluğuyla çarpışan bir kurtarıcı gibi sunuluşunu, dönemin eleştirmenlerinden Jean-Baptiste Chaussard "uygarlık ışıklarının barbarlık gölgeleri karşısındaki zaferi"[4] olarak görmekteydi. Gros'un tasvir ettiği şekliyle Fransız ordusunun sergilediği eylemlerin aydınlığı temsil edip etmediği bir tartışma konusudur.

Osmanlı "barbarlığından" kaçma arzusu, 1820'lerdeki Yunan Devrimi'nin itici güçlerinden biriydi. Yunan milliyetçiliğine ve bağımsızlığına dair fikirler 18. yüzyıl içinde gelişmiş ve Fransız Devrimi'nde yaşanan olaylar, yangına körükle gidilmesine sebep olmuştu. Odessa'daki bir grup Yunanlı tüccar 1814'te, ayaklanmayı ve Bizans İmparatorluğu'nu canlandırmayı tasarlayan Filiki Eterya'yı (Dostluk Cemiyeti) kurdu. Varlıklı Yunan diasporasından ve Batı'nın klasik mirasına duyarlılıktan dolayı Yunan davasına sempati duyan Avrupalılardan destek alma arayışına girdi. "Yunanistan'ın yine özgür olabileceği düşünü kuran" Lord Byron'ın da aralarında olduğu tanınmış şahsiyetler, kamuoyunun ilgisini canlı tutmaya ve 1821'de Osmanlılara karşı silahlı ayaklanma başlayınca destek sağlamaya katkıda bulundu.[5] Avrupa hükümetleri ilk başta müdahale etmede isteksizdi; ama Fransa, Rusya ve Büyük Britanya sonunda Yunan davasına destek olmak için donanmalarını gösnderdiler. Yıllarca süren mücadeleden sonra, Yunanistan Mayıs 1832'de bağımsız bir ülke olarak tanındı. Bütün çatışmalarda olduğu gibi, her iki tarafça mezalim işlendi; ancak Osmanlı kıyımlarının Avrupa'da çok daha yaygın biçimde haber konusu olması, Yunanlılara dönük sempatinin artmasına ve zaten lekelenmiş Türk itibarının daha da kararmasına yol açtı. En çok dikkat çeken olay 1822 ilkbaharında Sakız (Khios) Adası'nda binlerce Yunanlının katledilmesiyle, açlıktan ölmesiyle ya da köleliğe zorlanmasıyla yaşandı. Hevesli genç sanatçı Eugène Delacroix, böyle bir güncel konunun uyandırdığı dehşetin kamuoyunda dikkat çekmek için nasıl kullanılabileceğinin farkına vardı. 1824 Salonu'nda sergilediği *Sakız'daki Katliam* adlı büyük tablo, görünüşte Türk vahşetine karşı bir protesto olmakla birlikte, sanatçının Baron Gros'un tutumunu hatırlatan şiddet tutkunluğunu da açığa vurmaktaydı. Eleştirmenlerden genelde onay görmese de, Delacroix'nın Restorasyon döneminin önde gelen sanatçılarından biri olarak şöhrete ulaşmasını sağladı. Görünüşte gerçekliğe dayandığı ve vahşi Türk fikrini güçlendirdiği için, 18. yüzyılın şehvetli Türk konuşundaki operaya uygun düşlerinden çok uzaktı.

Cezayir'de 1830'da Bourbon monarşisinin Temmuz Devrimi'yle devrilişinden hemen önce Kral X. Charles'ın başlattığı ve 1847'de, yani Louis-Philippe'in yine devrimle tahttan indirilişinden bir yıl önce tamamlanan Fransız fethi, sanatçıların önüne keşfedilecek yeni bir dünya açtı. Delacroix Kuzey Afrika'nın görsel dürtüsünü ilk yaşayanlardan biri oldu. Ocak-Temmuz 1832'de Cezayir'deki Fransız işgalinden kaynaklanan sorunları halletmek üzere bir heyetle Fas sultanıyla görüşmeye giden Morny Kontu (sonradan dükü) Charles'a eşlik etti. Sevilla'ya mayıs ayında kısa bir gezi ve dönüş yolculuğunda Cezayir'deki konaklamalar dışında, zamanının çoğunu Fas'ta geçirdi. Karşısına çıkan şeylerle büyülendi: "Rüyaya dalan ve gördüğü şeylerin bir anda kaybolmasından korkan bir adam gibiyim."[6] Delacroix bu korkuya karşı koymak için, eskiz kitaplarını gördüğü figürleri, iç mekânları ve manzaraları konu alan notlu çizimler ve suluboyalarla doldurdu. Geri kalan hayatı boyunca bu eskizleri başvuru ve ilham kaynağı olarak kullandı. Başka sanatçılar onun yolunu izledi; yavaş yavaş Kuzey Afrika ve Mısır egzotik konuların tercih edilen kaynağı olarak Türkiye'nin yerine geçti.

Delacroix'nın sonradan tamamladığı Magrip ilhamlı ilk kompozisyonlarından *Ev Ortamında Cezayirli Kadınlar* 1834'te Salon'da sergilendi [257]. Cezayir'e vardığı Haziran 1832 sonuna kadar, Delacroix

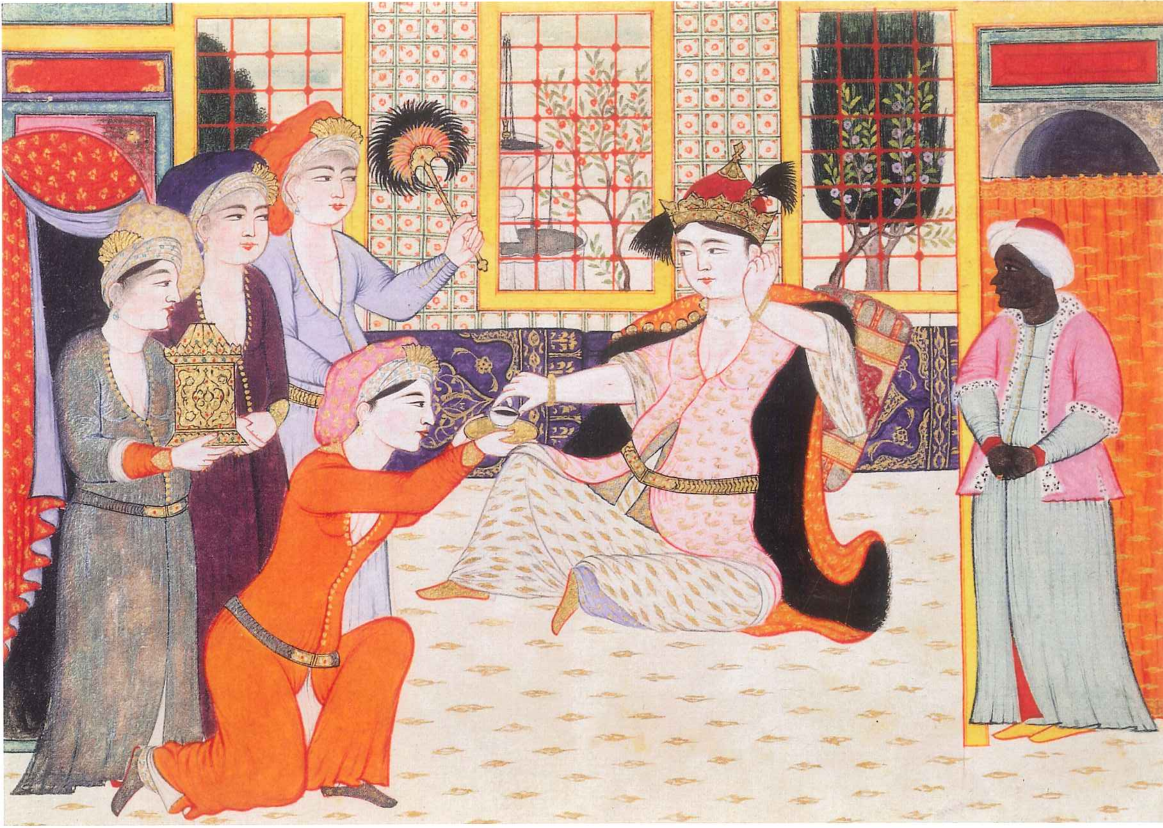


257
*Ev Ortamında Cezayirli Kadınlar,* Eugène Delacroix, 1834, tuval üzerine yağlıboya

kadınların bulunduğu bir Müslüman evine girememekten dolayı hüsran içindeydi. Cezayir Liman İdaresi mühendislerinden Victor Poirel, böyle bir ziyarette bulunmasına yardımcı oldu. Eve geleceği konusunda önceden uyarılan ve en güzel elbiselerini giyen Moûnî Bensoltane ve Zohra adlı kadınlara yaptığı eskizler, Delacroix'nın sonradan tamamladığı eserde oturan figürlerin pozlarına temel oluşturdu. Tabloda iç mekânın çeşitli desenlerinin ve zengin renklerinin işlenişi belki yanıltıcı olan bir gerçekçilik duygusu izlenimi verir; Delacroix'nın ilgi alanı basit etnografik belgelendirmenin ötesindeydi. Sanatçı o dönemde yazdığı mektuplarda, insanın Kuzey Afrika'da yaşayan antik çağı bulabileceğini ileri sürer. "Romalılar ve Yunanlılar kapımın eşiğinde," diye belirtir.[7] Yaşayan antik çağ fikrini aktarma arzusu, dört figürün heykel anıtsallığını açıklayabilir. Doğu iç mekânının resmetmemeyi tercih ettiği bir veçhesi, içeride koşturan çocukların varlığıydı. Doğrudan gözlemde bulunma ayrıcalığına rağmen tabloda sadece kadınlara yer vermekle belki de Avrupa erkeklerinin haremle ilgili fantezilerini kalıcılaştırmaktaydı. Delacroix'nın bu hayali dünyanın zevkine kesinlikle varan büyük çağdaşlarından biri Jean-Auguste-Dominique Ingres'ti.

Ingres, oturmuş halde yıkanan bir kadını arkadan bakışla resmettiği ve sonraları "yıkanan Valpinçon'lu kadın" olarak anılacak kompozisyonunun ilk versiyonunu 1808'de yaptı. Serin renk uyumuna, dokumaların ve diğer yüzeylerin doku farklılaşmasına titiz özen, konunun özünde taşıdığı dikizleme havasını bir ölçüde dağıtmaktaydı. Ingres yirmi yıl sonra ünlü koleksiyoncu Louis-Joseph-Auguste Coutan için kompozisyonun ikinci bir versiyonunu yaptı [258]. Havuzun bir köşesini ve yıkanan bir grup kadını kapsayacak şekilde görüş alanını genişleterek, iç mekâna daha fazla yer verdi. Ana figürde önceki eserini esas alırken, diğer figürler için başka yerlere baktı. İşin ilginç tarafı, en sağda yarısı tabloda kalan siyahi hizmetçi figürü bir Osmanlı kaynağından türetilmiş gibidir. Bir sultanı kahve içerken tasvir eden bir suluboyada çok benzer bir figür görülür; Carle





258 *Karşı sayfada Yıkanan Genç Kız – Haremin İçi* (detay), Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1828, tuval üzerine yağlıboya

259 *Sultan Hizmetçileriyle Birlikte*, kaynak *Costumes turcs de la cour de la ville de Constantinople en 1720. Peints en Turquie par un artiste turc* albümü, sanatçısı bilinmiyor, yak. 1720, suluboya ve altın boya

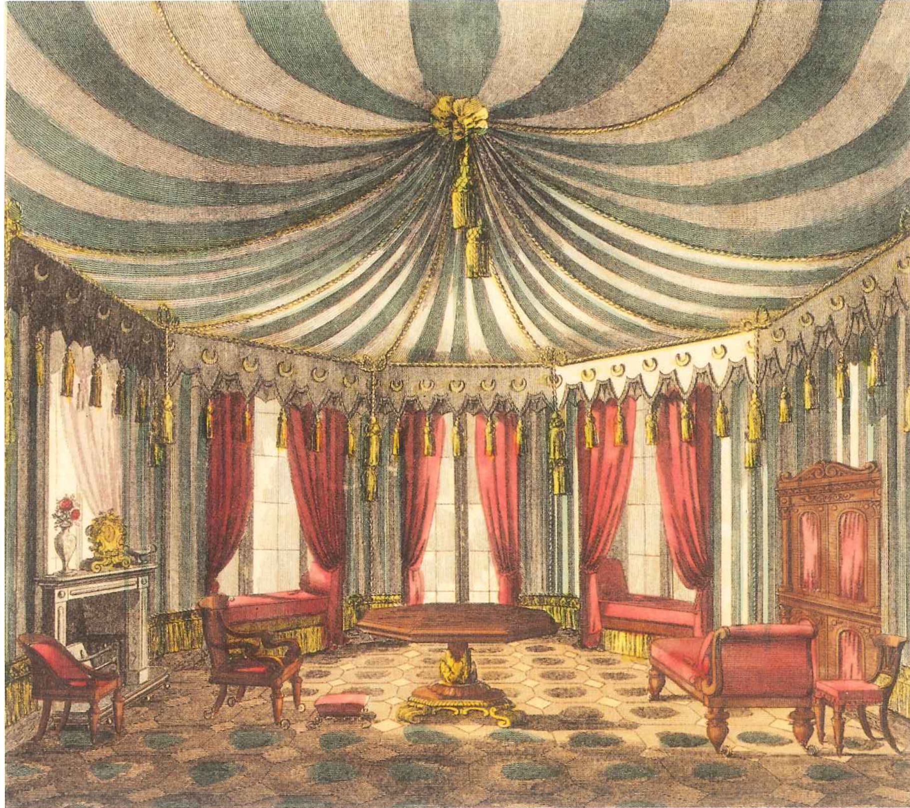
van Loo da Bellevue yatak odası kapı üstü bezemeleri üstünde çalışırken muhtemelen aynı suluboyayı incelemişti [259]. Orta alanda oturmuş halde saçını taratan figür Charles de Ferriol'un *Recueil*'ündeki levha 49'dan alınmadır [bkz. 135]. Önceki yüzyılda Nattier ve Vernet aynı levhaya başvurmuştu. Her iki versiyonda resme konu olan kişi, sanki izleyicinin varlığını kabullenmiş ve sahnenin keyfini paylaşmaya zımnen istekliymiş gibi, dosdoğru tuvalden dışarıya bakar. Ingres ise doğrudan göz temasından kaçındı. Yıkanan kadınları tamamen kendi dünyalarına dalmış halde göstermekle, izleyiciyi gizli bir dikizleyici konumuna yerleştirdi. Bu mesafelilik 18. yüzyıl *turquerie*'sinin şen alakasından dikkate değer bir uzaklaşmadır.

Ingres'in meslek yaşamının sonuna doğru, 1863'te tamamladığı *Türk Hamamı*'yla doruğa ulaşan "yıkanan kadın" tablolarında zarifçe işlediği hüneri, resmettiği diğer Doğu konularında da belirgindir. Dostu Charles Marcotte için 1839–40'ta yaptığı *Yanında Kölesiyle Cariye (Küçük Cariye)*, hem Doğu kadınlarının ayartıcılığı klişesine tutkunluğunun, hem de bunu resimde yorumlayış tarzının örneğidir [260]. Cariyenin pozu 1808'de yaptığı *Napolili Uyuyan Güzel* adlı önceki bir eserinden uyarlanmıştır. Yeni eserde parlak renkli ve zengin desenli bir iç mekâna yerleştirdiği kadın, bir kölenin tambur çalışını dinlerken ve Coutan "yıkanan kadın" tablosunun kenarında yer alan figürle aynı tipteki bir siyahi hizmetçi tarafından kollanırken görülür. Detaya titiz özenin şehevi coşku ortamıyla birleştirilmesi, Ingres'in bir çağdaşını "bir *Mille et une nuits* tablosu, ... bir haşhaş içicisinin sanrısı" yorumunda bulunmaya yöneltmişti.[8] Bu gözlem Antoine Galland'ın zarif *Mille et une nuits* çevirisi ışığında yaratılan 18. yüzyıl *turquerie*'si ve Avrupa'da 19. yüzyılda gelişen Doğu anlayışı arasındaki uçurumu vurgular. İkisinin de kendi dönemlerindeki izleyicileri memnun etmeyi amaçlaması bir yana bırakılırsa, Lafrensen ve Ingres'in "yıkanan kadın" tabloları çok az ortak yan taşır.

Delacroix *Cezayir Kadınları* tablosunun iç mekân

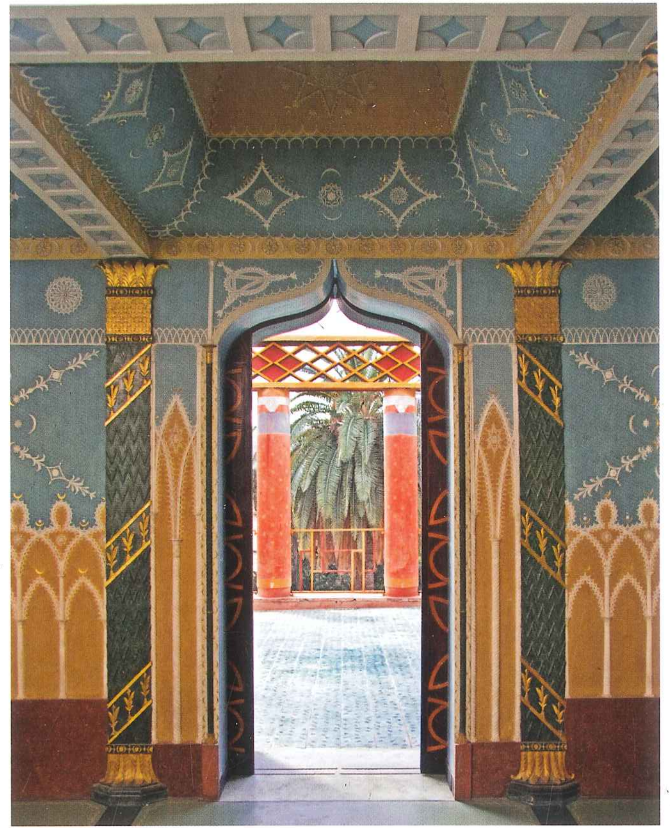


260 *Yukarıda*
*Yanında Kölesiyle Cariye (Küçük Cariye)*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1839–40, tuval üzerine yağlıboya



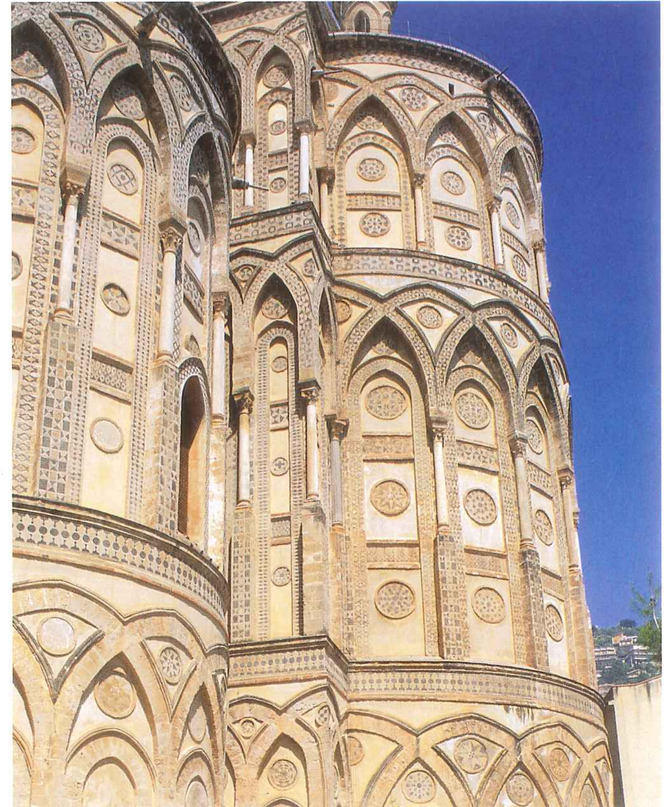
261 *Solda*
Sekiz köşeli çadır oda ya da "bir çadır tarzında düzenlenmiş özel oda", kaynak Smith, *Cabinet-Maker's and Upholster's Guide*, Londra, 1826, levha 146 ve ön sayfa

*Smith duvarların "kıvrımlar halinde toplanmış" patiskayla kaplanmasını ve patiskanın ya sade bir renkte ya da almaşık kıvrımlarla "yeşil ve beyaz, beyaz ve pembe, leylak ve sarı ya da tercihin ve zevkin gerektirebileceği başka renklerde" olmasını öngörmüştü.*



262
Napoli ve Sicilya kraliçesi Maria Carolina'nın Villa Favorita'daki Türk salonu, Palermo, 19. yüzyıl başları

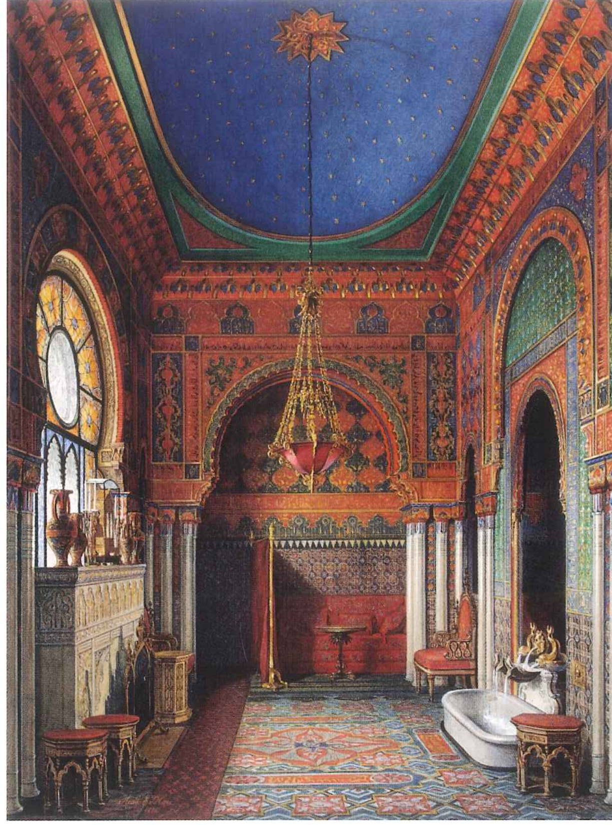
tasvirine otantiklik kazandırmak için, yerinde yapmış olduğu eskizleri kullandı; İtalya'nın ötesine geçmeyen Ingres ise *Yanında Kölesiyle Cariye* gibi tablolarında hayali Doğu'sunu tanımlamak için bolca deseni ve Doğu eşyalarını esas aldı. Her iki eser birçok 18. yüzyıl *turquerie* tablosuna ortam sağlayan perdeli ve sütunlu neo-klasik iç mekânlardan ve hele somut olarak inşa edilmiş Türk odalarından çok farklıydı. Avrupai biçimli ama "Osmanlı" motifi detaylı Türk odalarına rağbet Fransız Devrimi'yle birlikte tamamen ortadan kalkmadı; ancak gittikçe ilgi başta Çin ve Babürlü olmak üzere diğer imparatorluklara kaydı. Önceki Türk odalarının unsurları 19. yüzyılın dönümünde Courlande prensesi için Berthault'un tasarladığı bir çadır odada saptanabilir; burada sıkı bir erken dönem imparatorluk üslubunun tasarım anlayışı içinde olsa bile, yıldız ve hilal motiflerinin bolca kullanıldığı görülür (bkz. 205). George Smith'in 1826'da Londra'da tasarlayıp yayımladığı "bir çadır tarzında düzenlenmiş özel oda"da aynı motifler geç ve biraz köhne bir tumturakla tekrar karşımıza çıkar [261].[9]



263
Monreale Katedrali'nin doğu ucu, Sicilya

Napoli ve Sicilya Kraliçesi Maria Carolina için Palermo'daki Villa Favorita'da 1814'ten önce oluşturulan bir odada, William Wrighte'ın hercai alaturka ruhu tekrar ortaya çıktı [262]. Duvarlar onun böyle işler için savunduğu "zengin renkler"le boyanırken, kapı kemerlerinde ve resimli dekorasyonunda "Türk" binalarına ilişkin tasarımlarda onun biraz şaşırtıcı yaklaşımla Gotik bir biçimi kullanışına uyuldu. Palermo bağlamında üst üste binen kemer motifinin tercih edilmesi ilginçtir, çünkü bu motif kentin katedrallerinde ve yakındaki Monreale Katedrali'nde apsislerin dış dekorasyonunun Sicilya'da Arapların ayrılışından sonra İslam dünyasının süren etkisinin belirtisi olarak görülen özgün bir unsurdur [263]. Apsislerde ve resimli dekorasyonda benzer yaklaşımla gülbezek motifinin kullanılması, iki düzen arasında bir bağ savını güçlendirebilir. İç mekânın biraz belirsiz Türk görünüşünü artırma çabasıyla tasarıma küçük hilaller işlenmişti. Villanın geri kalan kısmı "Çin" üslubuyla bezendiği için, bu vurgu büsbütün gerekliydi.

Paris'teki Villeroy Oteli'ni Mayıs 1803'te satın



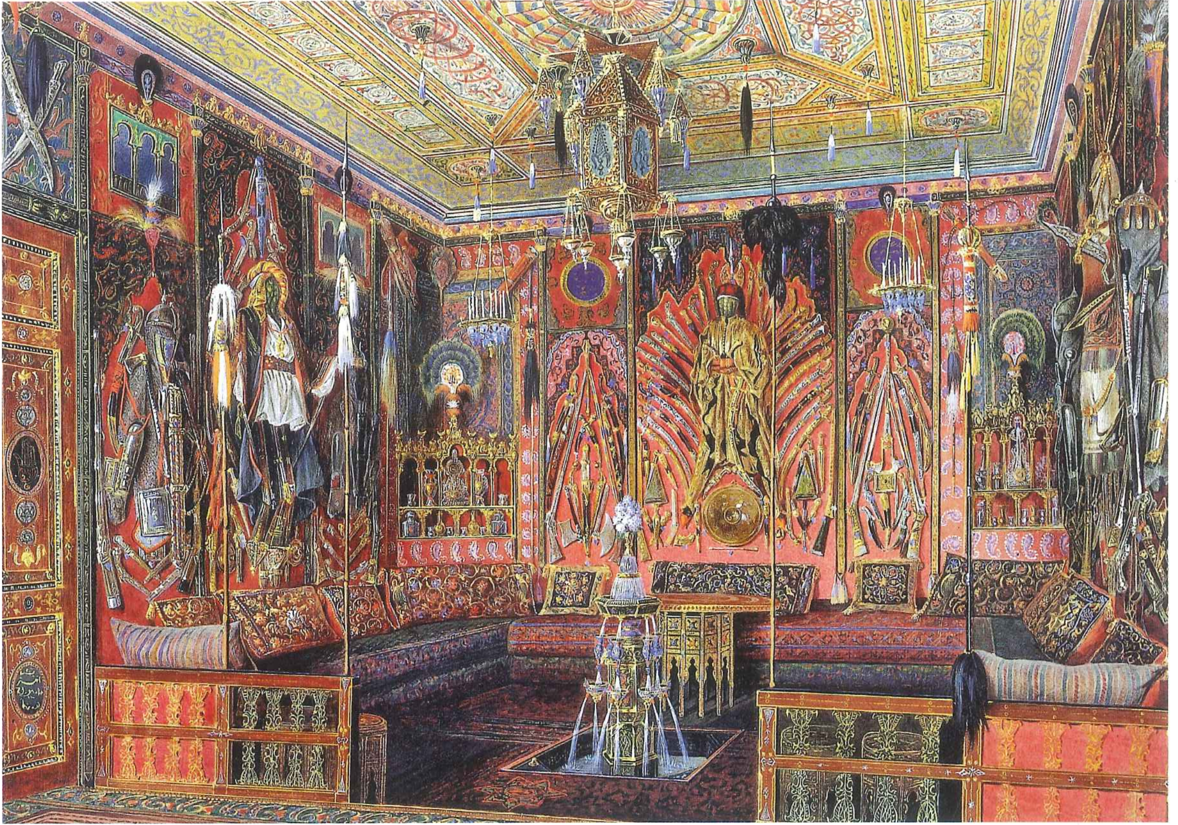
264 *Çariçe Aleksandra Feodorovna'nın Kışlık Saray'daki Hamamı, St Petersburg*, Eduard Petrovich Hau, 1870, suluboya

*Kışlık Saray'da Aralık 1837'deki yangının ardından, Çariçe Aleksandra Feodorovna'nın daha bir süre önce Auguste Montferrand'ın tasarımına göre yapılmış hamamı restore edildi. Yeni mobilyalar Peter Gambs tarafından yapılırken, yeni avizeyi bronz ustası André Schreiber sağladı.*

alan Eugène de Beauharnais için oluşturulan Türk kabini, eski ve yeni unsurları karıştırması açısından dikkat çekicidir [265]. Kısa bir süre sonra iç mekânda büyük çaplı bir yenilemeye girişildi; yeni sahibenin sık yoklukları sırasında çalışmalara annesi müstakbel imparatoriçe Joséphine ile onun sonradan Hollanda kraliçesi olan kız kardeşi Hortense nezaret etti. Bu nezaretçilerden beklenebileceği şekilde, dönemin önde gelen tasarımcıları ve tedarikçileri görevlendirildi. Faturaların çok kabarık olması İmparator I. Napoléon'u Şubat 1806'da projeyi durdurmaya yöneltti: "Böyle küçük bir eve 1.500.000 frank harcamış olmak saçma, ... bu işe bir son verdim."[10] Bununla birlikte 1809-10'da bazı yeni çalışmalar yürütüldü. *Ancien régime*'in *douceur de vivre* anlayışına tanık olan ve dönemin lüks sanatlarının başlıca destekçileri arasında yer alan imparatoriçenin etkisi, tasarımcısı bilinmeyen Beauharnais Türk kabininin [iki yüzlü Roma tanrısı] Ianus'a benzer karakterini açıklayabilir. Kornişin aşağısında yıkanma sahnelerini, bir köle pazarını ve haremindeki bir padişahı gösteren resimli friz, Artois kontunun Versailles'daki ikinci Türk kabininin figürlü dekorasyonunu bazı bakımlardan hatırlatır. Bazı figürlerin C. de Ferriol'un *Recueil*'ündeki gravürlerden türetilmiş olması beklenmedik bir durum değildir. Odanın diğer detayları tasarımcının Johann Gottfried Grohmann'ın yakın dönemde yayımlanan *Recueil d'idées nouvelles* kitabından haberdar olduğu izlenimini verir: "Türk zevki"ne uygun odada narin destek sütunları ve Beauharnais odasındaki masa ve taburelerin bir öncüsü gibi görünen renkli bir masa yer alır [bkz. 204]. Grohmann'ın bir İran odasına ilişkin başka bir tasarımı, şekilli kemerlerin yanı sıra duvarları baklava biçimli vinyetlerle boyama fikrine ilham vermiş olabilir. Beauharnais vinyetleri Sultan III. Selim (hd 1789–1807) için yenilenen Tersane Sarayı içindeki Aynalıkavak Köşkü'nün taht odasını bezeyen benzer vinyetleri hatırlatması açısından merak uyandırıcıdır. İronik bir biçimde, bu dekorasyon Avrupa barok ve rokoko üsluplarına dönük Osmanlı zevkinin bir yansımasıydı.

265 *Karşı sayfada* Eugène de Beauharnais'in Türk kabini, Beauharnais Oteli, Paris, yak. 1803–10





266
*Yekaterina Sarayı'nda Çar II. Aleksandr'ın Dairesindeki Türk Salonu, Çarskoye Selo,* Philippe de Steinmüller, yak. 1860, suluboya ve guvaş

Eugène de Beauharnais'in kısa ama parlak kariyeri tasarımdaki diğer motiflerin kullanılmasını da etkilemiş olabilir. Jean-Augustin Renard'ın otel için tasarladığı Mısır tarzındaki yeni kemeraltı hiç kuşkusuz Eugène de Beauharnais'in Mısır seferine katılışını öne çıkarmaya yönelikti. Türk kabinindeki sarkıtlı korniş, şömine başlıklarının nilüfere benzer motifi ve çokrenkli sütunların dekorasyonundaki detaylar, otelin diğer odalarında da sürdürülen Mısır temasının çeşitlemeleri olarak görülebilir. Beauharnais Oteli bağlamında kullanılan Mısır unsurları, kesinlikle ek bir simgesel anlam taşırken, "Doğu" iç mekânlarında böyle motifleri kullanmaya ve *turquerie*'yle özdeşleştirilen motiflerin yerine geçirmeye dönük daha genel bir yönelimin de belirtisidir. Beauharnais Türk kabininde hilalin yokluğu dikkat çekicidir. İki özellik daha bu odayı önceki örneklerden ayırır: Genel yüzey desenine daha fazla bir vurgu ve ton yelpazesinde bir kararma. Her iki özellik 19. yüzyılda "Arap" ya da "Magribi" iç mekânlara dönük zevkin gelişmesiyle birlikte gittikçe önem kazandı. Bu gelişmeler Eduard Hau'nun St Petersburg'daki Kışlık Saray'da Çariçe Aleksandra Feodorovna için Auguste Montferrand'ın tasarımına göre 1827-30 arasında yaptırılan Magribi hamamına ilişkin bir suluboyasında görkemli biçimde yansıtılır [264].

Çarskoye Selo'daki Yekaterina Sarayı'nda Çar II. Aleksandr'ın dairesindeki Türk salonuyla birlikte, Türk temalı iç mekânların tarihi dönüp dolaşıp aynı noktaya geldi: Dresden'de 16. yüzyılın sonunda yaptırılan ilk *Türkische Cammer*'in güncel bir yorumu [266]. Ippolit(o) Antonovich Monighetti'nin tasarladığı bu odada, Türk, Mısır, İran, Kafkas ve Orta Asya silahlarından oluşan geniş bir koleksiyon çarpıcı bir sergi yaratmak üzere sergilendi. Bütün yüzeyler mücevhere benzer renklerdeki yoğun desenlerle bezendi ve St Petersburg Üniversitesi'nde Arapça profesörü olan Şeyh Muhammed Eyyad el-Tantavî'nin Kur'an'dan seçtiği ayetlerle zenginleştirildi. Odanın adı aslında dengine o dönemde Avrupa'nın her yanında açılmakta olan halk müzelerinde rastlanan çeşitlilikteki zengin bir İslam silah ve zırhları kolek-



267
Yekaterina Parkı'ndaki Türk hamamı, Çarskoye Selo, Rus çarı I. Nikolay için tasarlayan Ippolit(o) Antonovich Monighetti, inşa tarihi 1851–52

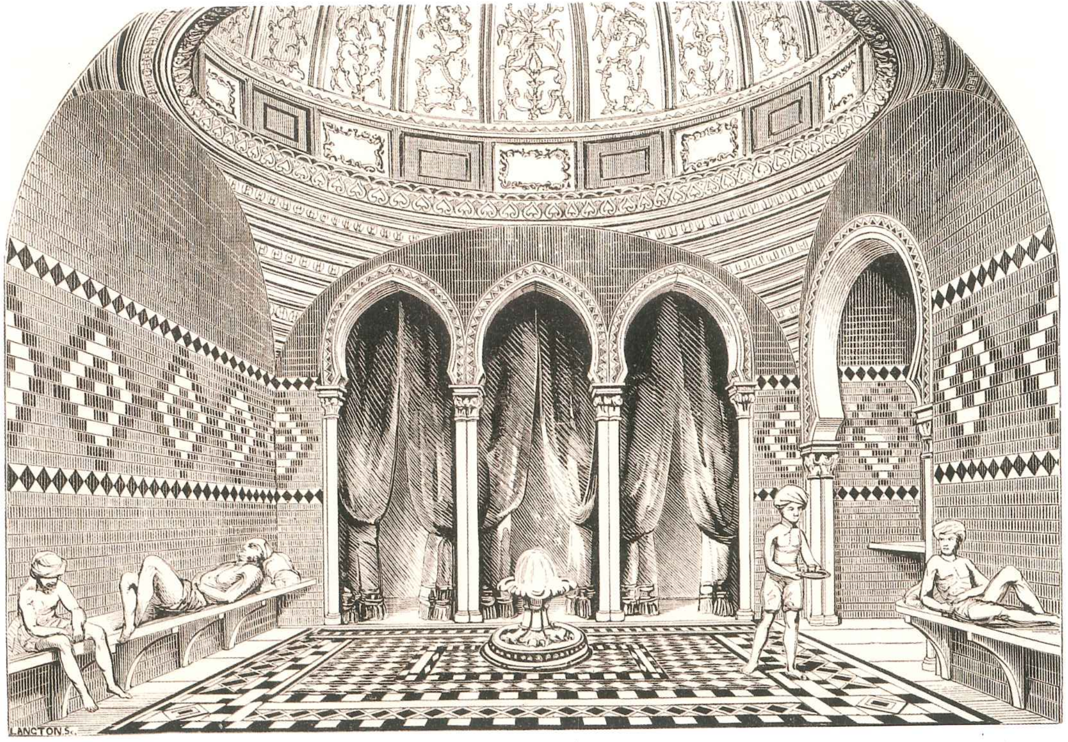
*Çeşme sütunu hamamın solundaki gölde yükseliyor.*

siyonu için sadece bir göstergeydi. Tasarımı önceki yüzyılın hayali "Türk" iç mekânlarından ya da daha önceki *Türkenbeute* sergilerinden ziyade 19. yüzyılın egzotizmi ve emperyalizmiyle ilişkiliydi.

Çarskoye Selo'daki Yekaterina Parkı'nda Büyük Havuz'un yanına bir Türk hamamı dikilmesinin temelinde emperyal zafer cakası yatmaktaydı. Yine Monighetti'nin tasarladığı yapının inşasını 1828–29 Rus-Türk Savaşı'nda Rus zaferinin anısına Çar I. Nikolay istemişti [267]. 1851-52 arasında inşa edilen hamam, Osmanlılarla daha önceki bir savaşın başarılı sonucu üzerine Çariçe II. Yekaterina'nın yaptırdığı Çeşme sütununun ve Türk köşkünün görüş alanı içindeydi. Dış görünüşünde tek minareli bir caminin model alınması, Avrupa'da cami biçimini farklı amaca dönük bir bina için kullanmanın başka bir örneğiydi. Dönemin moda zevkini yansıtan iç kısım ise Magribi üslupta bezenmişti. Dekorasyonda anısına binanın yapıldığı savaş sırasından Rumeli'deki bir hamamdan sökülüp alınmış 16. ve 17. yüzyıllara ait bazı mermer kabartmalar yer almaktaydı. Osmanlı mimari unsurlarının bu şekilde kullanılması, Rusya'nın artan hâkimiyetini vurgulamanın başka bir yoluydu. Böylece bina park içinde pitoresk bir süs, gösterişli biçimde döşenmiş bir hamam ve Rusya'nın emperyal gücünün bir simgesi işlevini gördü.

Monighetti'nin hamamı, peyzajlı bir parkta "Türk" süs binaları kurma yönündeki 18. yüzyıl modasının geç bir ifadesiydi. Cami biçimini benimsemenin, parkta yine anma amacıyla inşa edilmiş öbür "Türk" yapılarıyla tematik bağlantı sağlama isteğinden kaynaklandığı neredeyse kesindir. Magribi iç mekân, binayı dönemin zevkiyle daha uyumlu hale getirmenin bir yoluydu. O sıralarda Avrupa genelinde Osmanlı ilhamlı önceki bazı yapıların bakımsızlıktan çökmüş ya da yıkılmış olması, türün, moda düşkünlerince artık tutulmadığının belirtisiydi. However, with *turquerie*'nin tarihe karışmasıyla birlikte Osmanlı mimarisinin Avrupa'daki etkisi ortadan kalkmadı; sadece farklı tezahürlere büründü ve çok daha geniş bir kitleye hitap eder hale geldi.

İskoç diplomat ve yazar David Urquhart 1830'larda




268
*Padişah Hamamı, Clifford Caddesi, Oxford Yolu, Manchester*, William Potter'ın *The Roman or Turkish Bath: Its Hygienic and Curative Properties* kitabının ön sayfası, Manchester, 1859

İstanbul'da kalırken, hayranlık duyduğu hamamların kendi ülkesinde yararlar sağlayabileceği kanaatine vardı. Bu konudaki düşüncelerini 1850'de *Pillars of Hercules* adlı kitapta yayımladı. İngiltere'de daha önce hamamların (örneğin Londra'da 1679'da açılan Kraliyet Banyoevi) bulunmasına karşın, Urquhart'ın Türk işletmelerini anlatışı hamamların yayılışını teşvik etmede etkili oldu. *Cambridge Chronicle*'da 15 Eylül 1860'ta çıkan imzasız bir makalenin yazarı şu soruyu yöneltti: "Cambridge'te bir Türk hamamı kuracak girişimci kişi nerede? Bu şatafatlı ve şifalı kurumlar krallıktaki büyük şehirlerin çoğunda ortaya çıkıyor."[11] Aynı yıl Urquhart Londra'da Jermyn Caddesi Hamamı'nın tasarımı için tavsiyelerde bulundu. Manchester'ın Clifford Caddesi'ndeki Padişah Hamamı'na ilişkin bir illüstrasyonda görülebileceği üzere, bazılarının gösterişli ve biraz melez Doğu dekorasyonu taşımasına karşın, bu hamamların sıradan insanlar arasında hijyeni ve temizliği özendirme amacı, sırf keyif vermeye ve eğlendirmeye yönelik önceki alaturka mimarinin amacından büyük ölçüde farklıydı [268]. Türk hamamının aynı tarihte hem Urquhart'ın sosyal ve sıhhi gayelerini gerçekleştirmesinin aracı, hem de Ingres'in şehevi Doğu temasının ilham kaynağı olabilmesi, Avrupa'nın Osmanlı dünyasına bakışındaki karmaşıklığı vurgular.

Osmanlılar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren düzenlenen bir dizi uluslararası sergide, kendilerini nasıl gördüklerini ifade etmeye çalıştılar. Mimari bunun araçlarından biriydi. Nitekim Paris'te 1867 düzenlenen Evrensel Sergi'de, Théophile Gautier'nin "bütün yönleriyle Türkiye" olarak nitelendirdiği Osmanlı Türk bölümünde bir cami, bir köşk ve bir hamam yer aldı [269].[12] Yapıları İstanbul'da bir Levanten mimar olan Giovanni Battista Barborini ve Fransız mimar Léon Parvillée tasarlamıştı. Daha sonra 1874'te *Architecture et décoration turques au XV siècle* kitabını yayımlayan Parvillée'nin Osmanlı mimarisine dönük araştırmaları, detayların doğru olmasını sağladı. Yapılar ziyaretçilerin merakını giderebilmiş olsa bile, Osmanlı heyetinin başındaki Salaheddin Bey'in işaret ettiği gibi, tam inandırıcı olmaktan uzaktı. Bu belki de işlevlerine uyacak şekilde değil, daha çok halkın anlayabileceği şekilde tasarlanmış olmaları yüzündendi. Her şeye rağmen, alaturkadan ziyade Türk eseri olmaları eg-



269
*Evrensel Sergi'de Türk Bölümünün Görünüşü, Paris, 1867,* kaynak *L'Illustration*, 2 Mart 1867, sayfa 140

zotik hayaller için bolca malzeme sağladı. Doğu Akdeniz'i dolaşmış olan Théophile Gautier bile hayale dalmaya mecbur kaldı: "Hamam İstanbul'da nargile ve kahve içerek birçok keyifli saat geçirdiğimiz Tophane Meydanı'ndakini andırıyor."[13]

*Turquerie* ruhu, 19. yüzyılda daha ziyade küçük sanat eserleriyle varlığını sürdürdü. Bunda hem süreklilik hem de evrim rol oynadı: İlkini köklü modeller yapmak için eski kalıpları kullanmayı sürdüren porselen imalathaneleri, ikincisini ise yeni tasarımlar geliştiren Cenevreli kuyumcular ve mineciler temsil etmekteydi. İşin ilginç tarafı, bu üretimin önemli bir kısmının katalizörü Türk pazarıydı. Bu dönemde Osmanlı sarayının gittikçe Avrupa büyüsüne kapılması belki de Batı tarzı *turquerie* fantezilerine daha açık olmasını getirdi. Avrupalılar, herhalde parçaların Türk imalarıyla dolu olduğuna inanırken, Türkler muhtemelen daha çok farkına vardıkları Avrupai karakterlerini çekici bulmuş olsa gerek. Osmanlı pazarı için yapılan sanat eserlerinin birçoğunda göndermelerin aslında birbirlerinin yerine geçebilmeleri, *Türckisches Präsent* saatleri ya da "Türkler için" Vincennes porselenleri gibi bazılarının Avrupa'da aynı ölçüde rağbet görmesini açıklayabilir.

"Majesteleri Saksonya Kralı'nın Meissen'deki İmalathanesi"nden alınabilecek tasarımları kayda geçiren "eski ama çok hoş şekilli Çin porselenlerinin listesi" süreklilik unsurunu açık seçik tanımlar.[14] Bu tarihsiz yazma metin Saksonya Krallığı'nın 1806'da kurulmasından (belki de yıllar) sonra kaleme alınmış olmalıdır. Listede tarif edilen yegâne Türk figürleri, Johann Friedrich Eberlein'in yaklaşık 1746'da modellerini çıkardığı Karamanlı hanım ve ona eşlik eden türbanlı Levanten kadındı. Bunlara yer verilmesi muhtemelen Türk konusunun işlenmesinden ziyade tatlı tabağı olarak kullanılmalarıyla ilişkiliydi. Listede çok sayıda "Türk" kapaklı bardağı, leğenli ibriği, sürahisi, şekerliği ve vazosu da sayılmaktaydı [270]. Bütün bu modeller önceki yüzyılda Doğu Akdeniz'e ihracat için yaratılmıştı. Daha önce belirtildiği üzere, Meissen çay kâseleri Osmanlı imparatorluğunda 1720'lerden itibaren satılmaya başladı ve sonraları imalathane bu kârlı pazardaki payını artırmaya sürekli çalıştı. Üretilen porselenler bazen bardak gibi Türk kalıplarına



270
Bir gülsuyu ibriğinin ve leğeninin eskizi, kaynak elle yazılmış "Çin porselenleri listesi", tarihsiz, 19. yüzyılın ilk yarısı, dolmakalem



271
Kapaklıfincan, Meissen İmalathanesi, yak. 1780, sert macunlu porselen ve yaldızlı metal

dayalıydı; kesinlikle çiçekli olan ve ara sıra renkli zeminlerin çarpıcı bileşimlerini taşıyan dekorasyon Batı'da algılandığı haliyle Osmanlı zevklerini memnun edecek şekilde tasarlanmıştı [271]. Bu çarpıcı parçaların 19. yüzyıldaki üretimi öncelikle Doğu Akdeniz'e ihracata yönelik olsa bile, bazıları yerel düzeyde satılmış olabilir. Hedef hangi pazar olursa olsun, Osmanlı dünyasına ilişkin özgün bir Avrupa yorumunu yansıttıkları açıktır.

1820'lerden itibaren birkaç yeni Türk porselen figürü üretildi. Böyle bir yaratıma neyin ilham verdiği bilinmese de, bu figürler genelde rokoko canlanmasına bağlanabilecek değişken bir porselen grubunun parçası olarak görülebilir. Minton'da yaklaşık 1825–35 arasında, sedirde uzanan Türk ve ona eşlik eden kadın figür modelleriyle birlikte "Padişah" [272] ve "Türk Hanım" modelleri yapıldı. Bu figürler taş işi sarmal kaideleriyle, 18. yüzyıl modellerinin geleneğine çok uygundu. Derby İmalathanesi 1830'ların ortalarında yine önceki örneklere bağlı kalarak, "kaide üstündeki minderde bağdaş kurmuş Türk" şeklinde ilginç bir model üretti [273]. Jacob Petit olması muhtemel bir Paris imalathanesi, 19. yüzyıl ortalarında başlıklarına tapalar takılmış Türk erkek ve kadın tipleri şeklinde figürlü sıvı kapları ve esans şişeleri yaparak, temanın bir çeşitlemesini sundu [274]. Bu figürlerin zengin renkli ve yaldızlı dekorasyonu 18. yüzyıl hercailiğinden ziyade 19. yüzyıl egzotizminin bir yansımasıydı. Üretimin epeyce yüksek sayıda ve böylece daha geniş tabanlı bir pazara dönük olması da önceki *turquerie* ürünlerinin elit odaklı yapısına aykırıydı. Yüzyılın ilerlemesiyle birlikte ilk majolikalara dönük genel heves çerçevesinde, Théodore Deck ve William De Morgan gibi kişiler İznik tarzı seramikler üretti. Onların üretimi ilk elden incelemeye dayalıydı. Sözgelimi, Paris'teki Cluny Müzesi'nde İznik işi örnekleri inceleyen Deck, lalelerin, karanfillerin ve diğer çiçeklerin sonsuz çeşitlilikte düzenlemelerinden keyif alarak, "gözler için haz, zihin için sükûnet" nitelendirmesinde bulundu.[15] 18. yüzyılda İznik seramiklerine heves şöyle dursun, ilgi bile gösterilmemişti.

Cenevreli saat imalatçıları, 17. yüzyılda Avrupa saatlerine dönük Osmanli hevesinden para kazan-





272 *Yukarıda solda* "Padişah" figürü, Minton & Co., yak. 1825–35, sırsız porselen

273 *Yukarıda sağda* Oturan Türk figürü, Derby İmalathanesi, yak. 1835, porselen

274 *Sağda* Bir çift figürlü sıvı kabı, muhtemelen Jacob Petit İmalathanesi, Paris, 19. yüzyıl ortaları, porselen

mak için İstanbul'un Avrupa mahallesi Galata'da atölyeler kurdular. 18. yüzyıl ortalarına doğru bu atölyeleri işletmedeki güçlükler, saat imalatçılarının yerini ithal saatler satan aracıların almasını getirdi. Bazen bu aracılar İsviçre'de saat imal eden aile firmalarının genç mensuplarıydı. Ayrıca saatleri daha da beğenilen İngilizlerle önemli bir rekabet vardı. James Dallaway 1797'de şunu belirtti: "Doğu Akdeniz pazarı için hazırlanan İngiliz saatleri diğer Frenk ülkelerininkinden daha çok rağbet görüyor ve bir Türk'ün ayıracak parası olunca satın aldığı ya da takas ettiği ilk lüks mallar arasında yer alıyor."[16] Üretimi yerel pazara uydurmak için çaba gösterildi; örneğin, kadranlarda Roma rakamları yerine Arap rakamları kullanıldı. Mine işlerinin Avrupa saatlerinin dekorasyonunda gittikçe öne çıkan bir özellik haline geldiği 18. yüzyılın sonuna doğru, Cenevreli mineciler Osmanlı pazarı için özel olarak tasarlanmış yeni düzenler geliştirdiler. Belki Meissen örneğinin etkisiyle, bunların büyük bir bölümü çiçekler ve canlı renkler taşıyan zeminlere dayalıydı. Minecilerin mahareti ve şöhreti öyle bir boyuta vardı ki,





275
Gülsuyu şişesi, imalatçısı bilinmiyor, Cenevre, 19. yüzyıl başları, altın ve mine



276 *Karşı sayfada*
Kapaklı vazo ve ayaklığı, imalatçısı bilinmiyor, Cenevre, 19. yüzyıl başları, altın ve mine







277
Enfiye kutusu, Guidon, Gide & Blondet oğulları, Cenevre, 1801–04, altın, mine ve elmaslar

278
Enfiye kutusu, imalatçısı bilinmiyor, Cenevre, yak. 1830, altın ve mine

*İstanbul'un gravür görüntüsünün şeklindeki [Bkz 280] ve enfiye kutusunun fonundaki farklılık, mine ressamını kompozisyonu değiştirmek zorunda bıraktı: Ayasofya ile Galata Kulesi arasındaki alanı resimden çıkardı ve hiç kuşkusuz pitoresk etkiyi artırmak için Ayasofya'yı bir hayli büyüttü.*

bazı İngiliz saat mahfazaları Cenevre'de bezenmeye başladı. Aynı palet ve motifler başta enfiye kutuları ve zarflar (küçük seramik ya da cam kahve fincanlarına takılan ayaklı metal tutucular) olmak üzere, Türk pazarına dönük başka mallarda da kullanıldı. Böyle bezenen işlerdeki kalitenin çok değişken olmasında alt kademe seri üretime bağlı baskıların küçümsenmeyecek payı vardı; ama en iyi örneklerde kalite olağanüstüydü. Bu durum, Topkapı Sarayı koleksiyonunda bulunan ve Batı'daki bir Türk odasına ya da bir Doğu sarayına layığıyla konulabilecek bir gülsuyu şişesinde ve ayaklığı olan bir kapaklı vazoda görülebilir [275, 276].

Cenevre mineli dekorasyonunun büyük ölçüde çiçeklere dayanmasına karşın, savaş andaçları gibi diğer motifler de kullanıldı. Garip bir cilveyle, kılıçları ve tuğları da kapsayan Türk silah öbekleri önce Avrupa'da, Osmanlılara karşı savaşlarda çarpışmış generallerin mezar anıtlarında alegorik bir unsur olarak kullanıldı. Daha sonra Türk odalarının panolu dekorasyonuna ya da porselen vazoların vinyetlerine girişi ilk baştaki zafer çağrışımlarını yumuşatarak, Türk pazarına daha uygun hale gelmesini sağladı. Böyle nötrleşmiş bir andaç Cenevre'de yaklaşık 1810'da yapılan bir saatin mahfazasında kullanıldı [279]. İşin ilginç tarafı, bu çift mahfazalı saatin kadranının "Breguet ve oğulları" şeklinde sahte bir imza taşımasıdır. İsviçreliler eserlerini daha çekici kılma çabasıyla, dönemin önde gelen saat imalatçısı Abraham-Louis Breguet'nin adını kullanmaktan geri kalmadılar. Benzer bir maksatla sahte İngiliz alametifarikaları da ara sıra eklendi. Savaş andacı motifinin bir çeşitlemesi Cenevre'de Guidon, Gide & Blondet oğulları tarafından 1801-04 arasında ya-



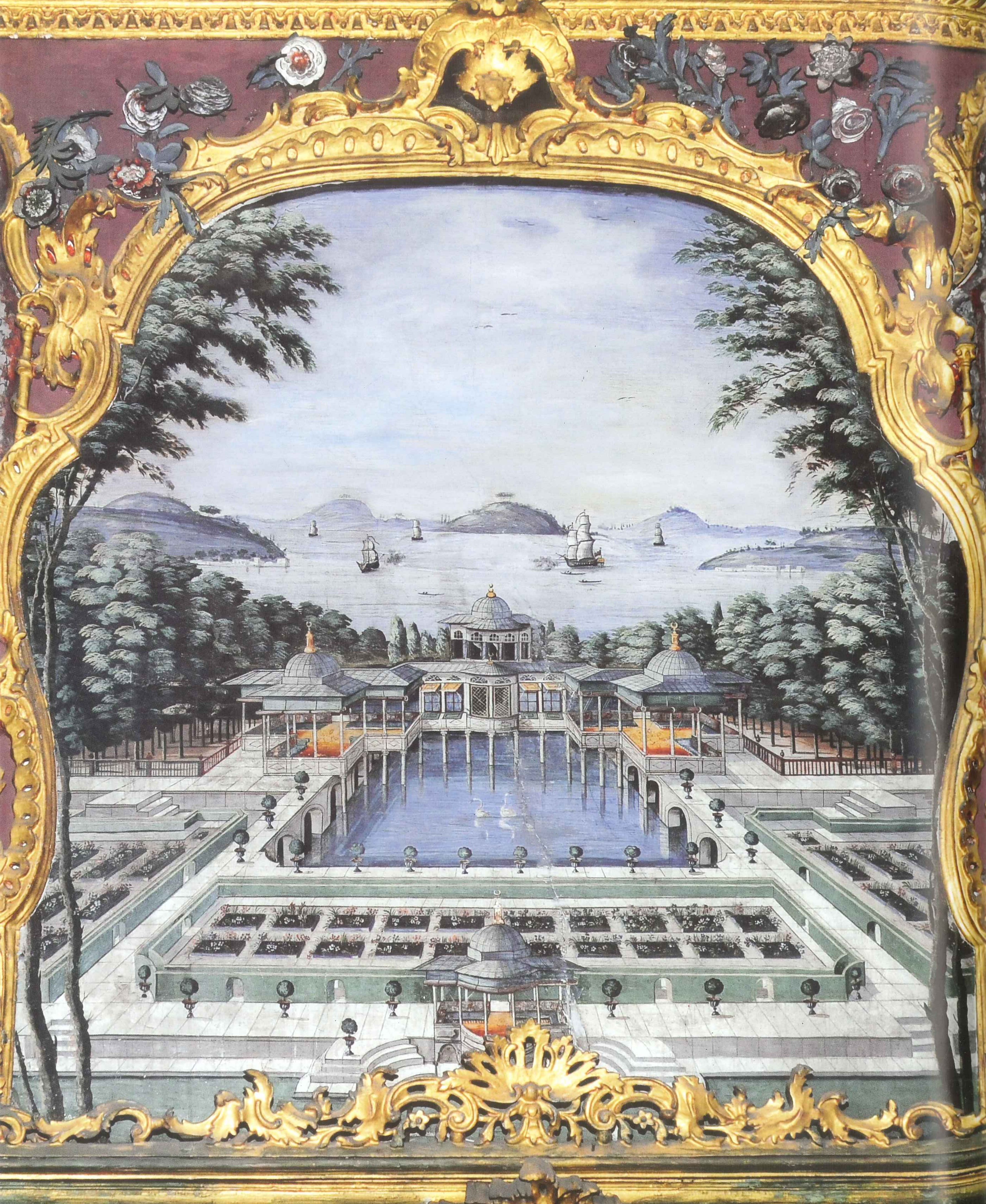

279 *Solda*
Kurmayla sekiz gün çeyrek başlarında çalan, çift mahfazalı ve üstten açılır saat, imalatçısı bilinmiyor, Cenevre, yak. 1810, altın ve mine

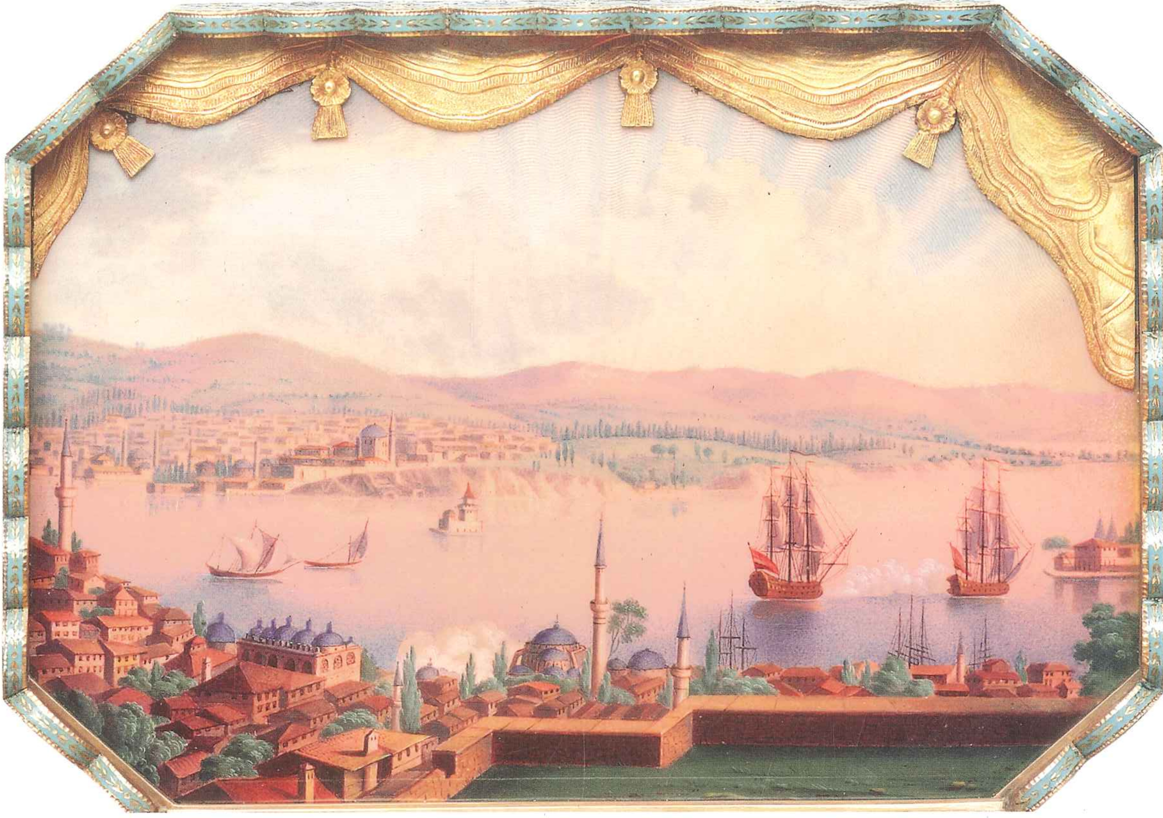


280
*Pera'dan bakışla Sarayburnu'nu da içine alan İstanbul manzarası*, kaynak Antoine Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris, 1819, levha 9, Melling'in tablosundan Jean Delseaux ve Matmazel Levé'nin başladığı, François-Denis Née'nin bitirdiği oymabaskı

pılan bir enfiye kutusunun kapağında görülebilir [277]. Ön tarafta bir kılıcın ve topun hemen göze çarpmasına karşın, en önemli unsur gökyüzüne işlenmiş elmas, bayrak amblemi, sağdaki çadırların tepeliği ve hatta kutunun kenarındaki bölmelerin bir detayı gibi değişik biçimleriyle hilaldir. Görünüşte Osmanlı pazarı için yapılmış olsa bile, enfiye kutusunun ileri sürülen menşei uluslararası cazibesinin daha da fazla olduğuna işaret eder: Rus Çarı I. Pavel, aile geleneği uyarınca bunu yaklaşık 1801'de hekimi Dr. Matthew Halliday'e hediye etmişti.

Bu enfiye kutusunun dekorasyonunda Cenevre minecilerinin kullandığı başka bir konu, "Boğaziçi manzarası" da yer alır. Ziyaretçi sanatçılar, 16. yüzyıldan beri İstanbul'un ve civarının manzaralarını çizmiş ve resmetmişti. Antoine Ignace Melling'in 1819'da çıkan *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*'u gibi resimli kitapların yayımlanmasının ardından, Avrupa'da bu yerlere ilişkin genel duyarlılık 18. yüzyıl sonlarından itibaren arttı [280]. Cenevreli mineciler böyle kaynaklardan Türk pazarına yönelik işler için bir dekorasyon olarak "Boğaziçi manzarası"nı geliştirdi. Çoğunlukla bu manzaralar, camilerin ve köşklerin serpiştiği ağaçlıklı sahilleriyle, yelkenli teknelerin yayıldığı dingin sularıyla Boğaziçi'nin hayali canlandırmalarıydı. Bazıları topografya açısından daha doğruydu ve Pera'dan bakılınca Haliç'in ötesinde görülen Topkapı Sarayı gibi meşhur manzaraları içermekteydi [278]. Birkaçında güneş ışığı desenli zeminlere değişen yarı şeffaflık derecelerinde mine sürülerek elde edilmiş göz alıcı gündoğumları ve günbatımları vardı [282]. Bu ihracat pazarı için konu tercihi yerindeydi; çünkü iç mekânları hem yerel topografyayı, hem de hayali bahçe ve saray görüntülerini tasvir eden manzaralarla bezeme yönündeki dönemin Osmanlı zevkine denk düşmekteydi [281].





281 *Karşı sayfada*
Duvar resmi, Valide Sultan Mihrişah'ın dairesi, Sultan III. Selim dönemi, 1789–1807

282 *Yukarıda*
Enfiye kutusu, kapağın iç kısmından detay, Jean George Rémond, Cenevre, 1815'ten önce, altın ve mine

*Kompozisyon Melling'in* Voyage pittoresque... *kitabında yer alan* Pera'dan Bakışla Üsküdar Manzarası'na *(levha 24) dayanır. Tam takım halinde 1819'da yayımlanmalarına karşın, bazı levhalar o tarihten önce hazırdı. Levha 24 Néé tarafından 1809'da bitirildi ve besbelli ki kısa bir süre sonra dolaşıma girdiği için, mine ressamınca bir kaynak olarak kullanılabildi.*

Bu mineli "Boğaziçi manzaraları"ndaki ışıltılı semaların emsalleri dönemin Avrupalı sanatçılarının tablolarında vardı. Yunan Bağımsızlık Savaşı sırasındaki olayların karanlık gölgelerinin dağıldığı 1840'larda, Osmanlı diyarına dönük ilgide bir canlanma ortaya çıktı. Antik eserler bir inceleme alanı sağladı ve Sir Charles Fellows'un Güneybatı Anadolu'da giriştiğine benzer bir dizi arkeoloji seferini getirdi.[17] Öte yandan padişah memleketinin esrarına ve güzelliğine kapılan yazarlar ve sanatçılar, kendi ilgi alanlarının ve yaşadıklarının bir yansıması olan yeni rüyalar yarattılar. Rus-Ermeni ressam İvan Konstantinoviç Ayvazovski Nisan 1845'te ilk kez İstanbul'a gitti. Kısa bir süre sonra Kont Zubov'a yazdığı mektupta şu gözlemde bulundu: "Dünyada muhtemelen bu şehir kadar haşmetli bir yer yok; insan oradayken Napoli ve Venedik'i unutuyor."[18] Ayvazovski birkaç ziyarette daha bulundu ve sonraki uzun meslek yaşamı boyunca İstanbul'un güneş ve mehtap altındaki çok sayıda çarpıcı manzarasını yaptı [283]. Onun hava etkileri ve ışık tasviri takıntısını gösteren eserleri, önceki topografyacıların yavan çizimlerinden ve Hilaire'in pitoresk uydurmalarından belirgin biçimde farklıydı.

Avrupa'da 19. yüzyıl ortalarına doğru, önceki yüzyılın tasasız *turquerie* fantezileri yerini aynı ölçüde hayal ürünü başka fantezilere bıraktı. Osmanlı topraklarının zengin bir ortam sağladığı Oryantalizm böyle bir hülyaydı. Avrupalılar Gotik ve Rönesans canlanmalarının bağlamını sağlayan kendi ülkelerinin tarihine de yöneldiler. Matbu kelimeler *turquerie*'yi şekillendirmede nasıl önemli bir rol oynadıysa, 19. yüzyılda romanlar da geçmişin özensiz ama romantik bir hayalini çağrıştırmada etkili oldu. Dikkatler kronolojik bakımdan çok uzak olmasa bile, çalkantılı bir devrim ve siyasal değişim dönemiyle ayrılan *ancien régime*'in son yıllarına da çevrildi. Tam da o sırada moda zirvesine ulaşmış ve birçok bakımdan *douceur de vivre* serabını somutlaştırmış olan *turquerie* ise bu canlanmada kendine yer bulamadı.

283
*Haliç'te Günbatımı*, İvan Ayvazovski, 1845, tuval üzerine yağlıboya





# Notlar

Burada kısaltılmış biçimde belirtilen gönderme kaynaklarının tam adları Bibliyografya bölümünde yer almaktadır

## 1
## 1453'ten Sonra Avrupa ve İstanbul

1 Aktaran Esposito, s. 43.
2 Melissenos, s. 133–34.
3 Busbecq, s. 39.
4 "Tels qu'ils sone et que je les ai vus, les représentant en figure portraite auprès du naturel" (aynen böyle). Aktaran Gomez-Géraud/ Yérasimos, s. 51.
5 Tam adı *Habiti antichi overo raccolata di figure delineate dal gran Titiano, & da Cesare Veccellio (aynen böyle) suo fratello, diligentemente intagliate, conforme alle nationi del mondo libro utilissimo a pittori, dissegnatori, scultori, architetti &/ ad ogni curioso, e peregrino ingegno.*
6 Ligozzi'nin bu kaynakları kullanma tarzının bir analizi için, bkz. Williams, s. 195–220.
7 Memling, *Virgin and Child Enthroned with donor and Saint George, c. 1480–85*, Ulusal Galeri, Londra, env. NG 686; Bellini, *The Virgin and Child Enthroned, c. 1480*, Ulusal Galeri, Londra, env. NG 3911.
8 Aktaran Elton, s. 544.
9 "Tout couvert de diamans", Lefèvre d'Ormesson, c. 2, s. 577.
10 "Veste rouge de camelot", *A.g.e.*, s. 578. Batı'da *camelot* ya da *camlet* olarak anılan sof önceleri ipek ve devetüyü karışımından, 16. yüzyıldan itibaren ipek ve tiftikten yapılan zarif ve pahalı bir Doğu kumaşıydı.
11 "Jeunes et beaux esclaves, habillés d'un riche costume turc, présentaient aux dames de petites serviettes damassés garnies de franges d'or et servaient le café dans des tasses de porcelaine fabriquées +au Japon." Aktaran Leclant, s. 4. Bu alıntı Olivier Lefèvre d'Ormesson'a atfedilmiş olsa da, günlüğünde yer almaz.
12 "On a plus de penchant pour ce qui divertit que pour ce qui demande de l'application, si peu que ce puisse être", Aktaran Gaillard/ Walter, s. 170.
13 Oberkirch, c. 1, s. 294. John Britton aynı yaklaşımla William Beckford'ın Fonthill Splendens'teki Türk odasını *Bin Bir Gece Masalları*'yla karşılaştırır; Cheverny kontu ise Monville Baronu'nun Paris'teki bir konutunun iç mekânını tasvir ederken "je me crus dans un palais des'fées ou dans celui des *Mille et une nuits*" sözleriyle aynı göndermeye başvurur. Bkz. bölüm 6, s. 158-59 ve Dufort de Cheverny, c. 1., s. 306.

## 2
## 18. Yüzyıldaki Bağlantılar

1 Pöllnitz, s. 55.
2 *A.g.e.*, s. 56.
3 "Un homme d'esprit, versé dans les affaires de cet empire, et ayant quelque connaissance des étrangers ... il soutient par ses discours la politesse de ses manières", Aktaran *Revue d'histoire diplomatique*, c. 1, s. 81.
4 Aktaran İnalcık/Renda, c. 2, s. 1082–83.
5 Aktaran Göçek, s. 44.
6 *A.g.e.*, s. 41.
7 "Je crois que la politesse a quitté la Cour de France pour aller en Turquie, à voir la politesse de l'ambassadeur de la Porte qui est ici", Orléans, mektup no. 794, s. 691.
8 "Les dames lui [Mehmed Efendi] font force visites; il est très poli et les régale de confitures, café et sorbets", *A.g.e.*, mektup no. 792, s. 688.
9 Resimli Boppe, s. 136.
10 "Pourquoi, lui dit cette Dame, les Turcs ontils plusieurs femmes? C'est, reprit l'ambassadeur, qu'elles ne sont pas aussi aimables que vous: il faut par conséquent que la quantité en répare la qualité.", Anecdotes, s. 17.
11 Tam adı *Mémoires turcs, ou Histoire galante de deux turcs pendant leur séjour en France. Par un auteur turc de toutes les Académies Mahométanes, licencié en droit turc et maître-en-arts de l'université de Constantinople.* 1776'da yayımlanan bir baskı ünlü fahişe ve dansçı Matmazel Rosalie Duthé'ye ithaf edildi. Godard d'Aucour ithaf mektubunda *Mémoires*'ın şehvet düşkünlüğü unsurunu vurgulamaya çalıştı. Kraliçe Marie-Antoinette da kitabın bir nüshasını edindi.
12 "Mais sçavez-vous, Achmet, me ditelle, que je vous trouve charmant pour un Turc? Vous faites tout de si bonne grace, qu'en vérité la femme la plus vertueuse se trouve bien foible avec vous. Vous êtes un homme dangereux", Godard d'Aucour, c. 2, s. 124.
13 "J'y ai joui de tous les plaisirs. Rien ne me flatte plus en France", *A.g.e.*, c. 2, s. 162.
14 Château de Versailles, env. MV 5461.
15 Bkz. Rosenberg/Prat, no. 281–89.
16 Dumont, s. 266.
17 *A.g.e.*, s. 269.
18 Wortley Montagu, s. 146.
19 *A.g.e.*, s. 148-49.
20 Delany, c. 2, s. 185.
21 Bkz. Bölüm 8, şekil 259.
22 Fuseli, Dördüncü ders, s. 27.

23 Aktaran Whitley, c. 1, s. 269.
24 Louvre Müzesi, env. RF 1380 ve RF 1371, Roethlisberger/ Loche, kat. no. 99 ve 100, şekil 147 ve 149.

## 3
## Avrupa'da Türk Kılığına Giriş

1 Aktaran St Claire, s. 11.
2 Aktaran Chew, s. 452.
3 August kendisine Friedrich Augustus ve Maria Anna Katherina adlı iki çocuk doğuran Türk metresi Fatima'yı birkaç yıl önce Speigel'le evlendirmişti. Karı kocanın ölmesinden sonra, meşrulaştırdığı çocuklarına Kont Rutowski ve Kontes Rutowska unvanlarını verdi.
4 "Pour exécuter avec une fidélité scrupuleuse le tableau le plus vrai et le plus pompeux de la cour du Grand-Seigneur", Aktaran Petit Palais, s. 39.
5 Aktaran Ribeiro, s. 31.
6 *Gentleman's Magazine*, c. 38, Ekim 1768, s. 450. Görünüşe bakılırsa Türk kılığı bu baloda özellikle tercih edilmişti. Olayı konu alan "The Masquerade" şiirindeki ifadeyle "Akın eden yüzlerce Türk" arasında, Danimarka kralına refakat eden ve kostümü saray terzisi Bayan Spilsbury tarafından yapılan Kont Frederik Conrad Holck da vardı. Bkz. Ribeiro 3, s. 385–89.
7 Aktaran Ribeiro, s. 383.
8 *Magazine à la Mode*, 1777, s. 367.
9 "Chez Baraillon maître Tailleur, pour faire les habits & les turbans à la Turque", Arvieux, c. 4, s. 253.
10 "Les moeurs des Turcs y étaient mal observées", Sévigné, c. 2, s. 535.
11 "Il me semble que certains héros étrangers, des Asiatiques ... des Turcs, peuvent parler sur un ton plus fier, plus sublime, major e longinquo [reverentia].", Aktaran Martino, s. 211. Voltaire'in alıntı yaptığı kaynak Tacitus, *Annales*, 1.47.
12 "Me voilà cassé./Ah! qui jamais auroit pû dire/Que ce petit nez retroussé/Changeroit les loix d'un Empire." İşin ilginç tarafı, Marmontel'in hikâyesinde benzer düşünceleri "neşeyle ve aşkla coşan" Soliman ifade eder: "Estil possible qu'en petit nez retroussé renverse les loix d'un Empire?", Favart, c. 4, s. 99; Marmontel, c. 1, s. 84.
13 "On vit, pour la première fois, les véritables habits des dames turques; ils avoient été fabriqués à Constantinople avec les étoffes du pays.", Favart 2, c. 1, s. 77-78.
14 "de tapis, de cassolettes, de sophas & autres meubles, selon le costume des Turcs", Favart, c. 4, s. 3. Favart başka bir yerde "une sous-coupe d'or garnie de pierreries avec deux tasses de porcelaine & une cuillier faite avec le bec d'un oiseau des Indes très-rare..." gibi başka dekorları önerir. *A.g.e.*, s. 31.
15 "Un grand lustre orné de crystaux de différentes couleurs, & œufs d'Autruches à-peu près de la forme représentée dans l'Estampe", *A.g.e.*, s. 55. Marmontel'in *Contes moraux* kitabının 1765'teki bir baskısında, Gravelot *Soliman II* hikâyesine ilişkin ön sayfa için hazırladığı tasarımda benzer bir avizeye yer verdi. Hikâyedeki farklı bir anı, Soliman'ı şaşırtan bir tavırla Roxelane'ın az önce onun teveccühünü göstermek üzere verdiği mendili Délia'ya aktarışını tasvir etti. Bkz. Marmontel, c. 1, facing, s. 51.
16 "Et mon cœur à regret se détache du vôtre; La pitié parle encor pour vous/Mais l'Amour parle pour une autre", Houdar de La Motte, s. 8.
17 Dumont, s. 275.
18 "Fut-il jamais un cœur plus généreux?"
19 Pâris prömiyeri 1783 ilkbaharında Fontainebleau'da yapılan başka bir operanın, Niccolò Puccinni'nin *Le Dormeur éveillé* operasının sahne düzeninden de sorumluydu: Marmontel'in yazdığı libretto, *Mille et une nuits*'ten alınma bir masala dayalıydı. Sahne düzeninin bazı unsurları her iki gösteride de kullanıldı. Besançon Belediye Kütüphanesi'nde Pâris'in *Le Dormeur éveillé* için, halifenin yatağını ve tahtını da kapsamak üzere hazırladığı bir dizi tasarım vardır (Fonds Pâris, albüm 483, no. 45 ve 47).
20 Aktaran Meyer, s. 484.
21 *A.g.e.*, s. 484.

## 4
## Avrupa Resminde Osmanlı Dünyasından Yansımalar

1 *Gentleman's Magazine*, c. 25, Şubat 1755, s. 89. Richard Bentley'ye yazdığı 8 Şubat 1755 tarihli bir mektupta, Horace Walpole baloyu anlatırken "Dük tıpkı Üçüncü Osman gibi yeni sarayının merkezinde gibiydi," gözleminde bulunur; ayrıca "Bir Türk cariyesine yaraşır elmaslara ve hilallere bulanmış Leydi Caroline Petersham yine de son derece güzeldi," diye belirtir. Bkz. Walpole, c. 35, s. 206.
2 *Gentleman's Magazine*, c. 38, Ekim 1768, s. 450.
3 Montagu, c. 1, s. 34.
4 Koschatzky'den aktaran Roethlisberger/Loche. Bkz. Roethlisberger/ Loche, c. 1, s. 313.
5 "Madame de Broglie m'a mis dans les Comediennes, car pour trouver un habillement de Sultane qu'elle demande pour son Portrait, j'ay eté chez Gaussin et la Grandval, et c'est cette derniere qui m'a donné mon fait, que j'ay bien vite porté chez Nattier" (aynen böyle). Tessin, s. 308.
6 Özel koleksiyon. Vigée Le Brun'ün eserleri üzerine Joseph Baillio'nun yakında çıkacak açıklamalı kataloğunda yer alması bekleniyor.
7 Benzer başlıklar kısa bir süre önce Cornelis de Bruyn'un *Voyage au Levant* kitabının 1700'de Delft'te çıkan ilk Fransızca baskısında resimlenmişti. Bunun önemli bir yayın olmasına karşın, Fransa'da Charles de Ferriol'un *Recueil* kitabı çok daha kapsamlı ve uzun süreli etki bıraktı.
8 Fransız Devrimi öncesindeki giyim tarzını da kusurlu bulan Vigée Le Brun, anılarında şu saptamada bulunur: "Geçerli modadan dehşet duyduğum için, modellerimi biraz daha pitoresk hale getirmek için elimden geleni yaptım. Güvenlerini kazanmış olmamdan dolayı onları kendi hayal gücüme göre giydirmeme izin vermelerine sevindim." Vigée Le Brun, s. 27.
9 *A.g.e.*, s. 101.
10 Bkz. Reiset, c. 1, s. 278.
11 Bu türden iki kıyafetin illüstrasyonları için bkz. *A.g.e.*, c. 1, levha 42 ve 53.
12 Metropolitan Sanat Müzesi, New York, env. 45.59.3. Mannings, kat. no. 939.
13 Reynolds portrelerinde ara sıra "Türk" kostümü resmetmekle birlikte, sonuçta klasik ideale bağlı kaldı. Sir Charles Bunbury'ye Eylül 1770'te yazdığı mektupta şu saptamada bulundu: "Doğu giyim tarzı çok zengin ve bir tür asalete sahip, ama antik çağın sadeliğiyle karşılaştırıldığında sahte bir asalet bu." Bkz. Mannings, s. 286.
14 Boucher ve Liotard'ın "okur"u pozlarındaki benzerlik tartışmasızdır. Ancak ilk görüntüyü hangi sanatçının yarattığı konusunda tartışma vardır. Liotard'ın imzalı üç yağlıboya

tablosunun 1748'den sonra yapıldığı konusunda genel bir görüş birliğinin olmasına karşın, ilişkili iki kurşunkalem çizimin tarihleri konusunda genel bir kabul yoktur. Eğer bunlar Türkiye'de kaldığı döneme (1738–42) aitse, kompozisyonun payesi Liotard'a verilebilir; çünkü Boucher'in resmi 1746'da yayımlanmadı. Buna karşılık yağlıboya tablolarla aynı dönemde yapılmış olmaları halinde, Boucher asıl yaratıcı olur. Bu meselenin kapsamlı bir anlatımı için bkz. Roethlisberger/Loche, c. 1, s. 398.

15 Birkaç yıl önce, 1768'de Richmond Düşesi Danimarka Kralı VII. Christian'ın Londra'daki Kral Tiyatrosu'nda verdiği maskeli baloda bir "Türk" kostümü giymişti. Bkz. Bölüm 2, s. 53.

16 Van Loo'ya Bellevue kapı üstü bezemelerinin her biri için 1.500 livre ödendi. Madam Pompadour 1757'de Bellevue'yu krala satarak taşındığı için, bezemeler orada sadece üç yol kaldı. Erkek kardeşi Marigny Markisi'nin mirasla devraldığı parçalar, ölümünden sonra 1782'de Rus Çariçesi II. Yekaterina'ya satıldı. O aşamada özgün kare forma, Eski Ermitaj'ın mavi yatak odasının kapı üstüne sığabilecek şekilde kırpıldı.

17 *Costumes turcs de la cour et de la ville de Constantinople en 1720. Peints en Turque par un artiste turc.* Yazılı tarihe bakılırsa, bu albümün Mehmed Efendi'nin 1721'deki elçi ziyaretiyle Fransa'ya girmiş olması muhtemeldir. Bkz. Stein 2, s. 182–85.

18 Dumont, s. 274.

19 "Deux petits tableaux peint sur bois avec des figures habillées à l'orientale", Lagrange, s. 339.

20 Wortley Montagu, s. 169.

21 Rycaut, s. 72.

22 Örneğin, Isaac Bickerstaff'ın ilk kez Aralık 1775'te Londra'daki Drury Lane Tyatrosu'nda sahnelenen iki perdelik *The Sultan; or, a Peep into the Seraglio* farsında, Osmyn adlı baş haremağası Elmira'ya şunu söyler: "Niye sızlanıyorsun? Onun gönlü hâlâ sende. Şimdiden iki defa padişah mendiliyle şereflendirilmiş durumdasın." 1787'de çıkan bir baskının ön sayfasındaki duyuruda belirtildiği gibi, oyun Marmontel'in *Contes moreaux* kitabından alınma *Soliman II* üzerine kuruluydu. Bickerstaff herhalde Favart'ın aynı kaynaktan uyarladığı *Soliman second*'dan da haberdardı. Roxelana başrolünü ünlü aktrisler Bayan Abingdon ve Bayan Jordan canlandırdı; Reynolds ilkinin bu kıyafetteki bir portresini yaptı ve tablo 1784'te Kraliyet Akademisi'nde 14 numarasıyla sergilendi (Bkz. Mannings, kat. no. 32).

23 Dulwich Resim Galerisi, env. DPG 156.

24 Vanmour ise anlaşıldığı kadarıyla Türk rakkase figüründe La Chapelle'in 1648'de yayımlanan resmini, yani ismi bilinmeyen Sloven ressamın 1680'lerde kullandığı kaynağın aynısını esas aldı, bkz. Bölüm 1, şekil 39.

25 Aktaran Stein, s. 418.

26 Salon *Livret*'sinde no. 15–18 olarak listeye alındı. *Kahvaltı* adlı tablo daha önce 1773 Salonu'nda sergilenmişti (no. 24).

27 "Les beautés ne sont sûrement point peignées à la Turque, Cela plaît au premier coup d'oeil; mais le second est-il aussi favourable?" Aktaran Stein, s. 432, dipnot 72.

## 5
## Çadırlar ve Diğer Yapılar

1 Wortley Montagu, s. 136.

2 Aktaran Atasoy/Uluç, s. 73.

3 *A.g.e.*, s. 73.

4 Bkz. Whitehead, s. 8. Luynes Dükü anılarında şöyle belirtir: "Il y avoit dans la tente un sopha avec des carreaux, et les mâts de la tente étoient garnis de nacre de perles." Bkz. Luynes, c. 4, s. 79.

5 Bkz. Dufort de Cheverny, c. 1, s. 118.

6 Wortley Montagu, s. 129.

7 Sketch, s. 14.

8 Victoria & Albert Müzesi, Londra, env. E.387-1986.

9 Wilkes, c. 4, s. 102–03.

10 Kraliyet Sanat Akademisi, Stockholm.

11 Lybbe Powys, s. 170.

12 "À la maniere des Tartares qui font du fou dans le milieu de leurs tentes" (aynen böyle). Carmontelle, s. 10.

13 "Si l'on peut faire d'un Jardin pittoresque un pays d'illusions, pourquoi s'y refuser? On ne s'amuse que d'illusions ... transportons, dans nos Jardins, les changements de Scene des Opéra." *A.g.e.*, s. 4.

14 Bu Türk salonunun ne zaman oluşturulduğu bilinmese de, tarihin Artois kontunun Versailles'daki birinci Türk kabininden (1775–76) önce olduğu neredeyse kesindir. Dufort de Cheverny *Mémoires* (bkz. sonraki not) kitabında, salonun Anjou Sokağı'nda Etienne-Louis Boullée'nin tasarladığı iki bitişik otelin tamamlanmasını bekleyen De la Monville'in 1762'den sonra Bonne-Morue (bugün Boissy d'Anglas) Sokağı'nda bir süreliğine kiraladığı otelde bulunduğunu aktarır. Bonne-Morue Sokağı'ndaki otelde bir Türk salonunun bulunması akla yakındır, ama Dufort de Cheverny'nin tasviri büyük olasılıkla gösterişli iç mekânları o dönemde yorumlara konu olan yeni otellerden biriyle ilişkilidir. Bayan Thrale Ekim 1775'te dekorasyonun "sırf ahlaka aykırılığı örtbas etmek için uydurulduğu" değerlendirmesinde bulunurken, Dr Johnson "kadınsı ve titiz zarafetle döşendiği" görüşündeydi (Thrale/Johnson, s. 113, 169). Her iki otel 1860'ta Malesherbes Bulvarı'na yer açmak için yıkıldı. Daha geniş bilgi için bkz. Pérouse de Montclos, s. 216, 221–23.

15 "C'etait un salon turc tout en glaces, sans aucune fenêtre; le jour venait d'en haut par un vitrage. Une balustrade en saille, du meilleur goût, revenait en voussure sur le salon, qui était garni d'un tapis turc très-épais. Tout autour régnait une ottomane de velours cramoisi à crépines d'or, sans aucun bois, mais matelas, sur laquelle étaient en abondance de gros coussins de taffetas d'Italie, qui se plaçaient à volonté pur faire un siège plus élevé, des dossiers ou des appuis aux bras ..." (Dufort de Cheverny, c. 1, s. 306). Bu odanın tıpkı De Monville'in Retz çadırı gibi yukarıdan aydınlatılmış olması dikkate değerdir. Geniş çapta ayna kullanılması ve hatta mefruşat kumaşları için kızıl rengin seçilmesi, Artois Kontu'nun Versailles'daki birinci Türk kabininde de aynen benimsendi. Boullée 1776–77'de Artois Kontu'na ait binaların idarecisi sıfatıyla, onun Paris'teki Temple'da oluşturulan birinci Türk kabininin tasarımında görev aldı.

16 Chambers, s. 6.

17 *A.g.e.*

18 *A.g.e.*

19 Wrighte, s. 10.

20 *A.g.e.*

21 *A.g.e.*, s. 11.

22 "Couverts d'ornemans assez semblables à une broderie très-riche, et dans une forme de mosaïque. Ce pavilion est accompagné de deux hautes aiguilles construits en pierres, et décorées aussi dans le genre turc", Krafft, s. 19.

23 Baker, s. 90.

24 "De faire ce qu'il voudrait, pourvu que ce fût cher", Stern, c. 1, s. 135.

25 Bkz. Ribeiro 2, s. 176.

26 "Embellir une scène riante et gracieuse", Grohmann, c. 3, kitap 32, no. 9 (altyazı).
27 "Pavillon turc très-élégant", *A.g.e.*, c. 1, kitap 5, no. 10 (altyazı).

## 6 Avrupa İç Mekânlarında Osmanlı Dünyası Çağrışımı

1 Bkz. Vidmar, s. 23.
2 Aktaran Standen, c. 2, s. 717. Sağlandıkları yıllar 1690, 1691 ve 1696'ydı. Sarayın 1697'de hazırlanan bir envanterinde "dokuz kadem derinliğinde Hint figürlerinin bulunduğu yedi parça goblen askı"dan söz edilir, *a.g.e.*, s. 717.
3 Eskiden hekim Sir Hans Sloane'un (1660–1753) büyük koleksiyonu içinde yer alan ve 17. yüzyıl başlarına ait 124 çizim içeren böyle bir albüm şimdi British Museum'dadır (1928,0323,0.46.1-.122). Çorbacı resminin (no. 41) şekil 181'e benzemesi, bu çizimlerde prototiplerin esas alındığına ve kopyayı yapan sanatçının kompozisyonda ve/veya renklendirmede ufak değişiklikler yaptığına işaret eder.
4 Vendôme Meydanı 23 adresindeki Boullongne (sonradan Montbreton) Oteli banker John Law için mimar V. Jacques Gabriel tarafından inşa edildi. Sökülen büyük salona ait unsurlar 27 Mayıs 1896'da Paris'teki Georges Petit Galerisi tarafından 1–9 parçaları olarak satıldı. Odanın aynen duran panolarıyla çekilmiş bir fotoğrafı için bkz. Wildenstein, şekil 182.
5 Ornon-en-Valois Şatosu artık yoktur. Yemek odasındaki dört tablo 1981 ve 1992'deki müzayedelerde satıldıktan sonra Birmingham Sanat Müzesi tarafından edinildi. Ganay dizisine ait altı tablo Paris'teki Georges Petit Galerisi tarafından 8-10 Mayıs 1922'de müzayedeyle satıldı; Rohan-Strasbourg dizisi yerinde durmaktadır. Daha geniş bilgi için, bkz. Garnier-Pelle, s. 37–39, 112–119.
6 "Tapissé, paré d'or et de pierreries, peuplé de garces d'excellente beauté, de vins et de vivres singuliers", Montaigne, c. 2, s. 235.
7 Lazare Duvaux'nun *Livre-journal*'ında 22 Kasım 1751 tarihli bir girişte no. 958 altında şu kayıt yer alır: "Mme la Marq. de Pompadour: Un cabaret d'ancien lacq, fond aventurine & or (chambre de madame), 192 l. ...". Bkz. Courajod, c. 2, s. 103. Girişte parçanın markize ait hangi yatak odası için gönderildiği belirtilmez.
8 Champeaux, levha 179. Orijinal daha önce Cabinet des Estampes de la Bibliotèque Nationale'deydi.
9 "Fauteuil à la turque de forme ovale orné de chaplets et ornements dessus imitant la broderie sculptée", Aktaran Gautier, s. 89.
10 "La richesse et l'élégance", Aktaran Baulez, s. 360.
11 Bellengé'ye tasarım için 1.200 livre ödendi; halının yapım maliyeti 2.203 livreyi buldu.
12 "Un lustre de bronze doré au mat composé de 4 figures groupées tenant des pipes qui servent de porte-lumieres" (aynen böyle). Archives Nationales $0^2$ 398: objets reserves à Fontainebleau et à transporter à Paris an 4. Patrick Leperlier'ye dikkatimi buna ve izleyen göndermeye çektiği için teşekkür ederim.
13 "Un petit lustre à la turque à 4 figures de femmes garnies chaque d'une draperie tenant chacune deux pipes, le milieu formant un œuf en fond blanc, surmontées de croissants, dans le bas sont des perles blanches, le chapiteau de forme ronde fond bleu avec perles au pourtour comme celle du bas hauteur totale de 24 pouces sur 12 pouces de face, le tout en cuivre dorés d'or moulu excepté l'œuf et une partie des pipes qui sont en blanc", Archives Nationales série $0^2$ 435 du 17 ventôse an 5 envoyé du Garde-Meuble de la République au Directoire.
14 "Les boules d'or pendues en haut représentent des œufs d'Autruche, ornement que les Turcs mettant ordinairement pour parade dans leurs Mosquées", *Livret*, 1771, s. 19.
15 Bkz. Baulez, s. 248-49 ve şekil 10.
16 26 Kasım 1781 tarihli bir faturada "tournure er dorure de 14 boules de 11 lignes pesant ensemble 3 livres 8 onces" kaydı yer alır. Aktaran *a.g.e.*, s. 362. Bir konsolun kaidesini ve mermer üstlüğünü bu şekilde ayırmada hangi maksadın güdüldüğü açık değildir, ama birkaç yıl önce Vauxhall Bahçeleri'ndeki Türk yemek çadırına ait Dor sütunlarının yukarısına aynı ölçüde açıklanamayan bir sebeple "ufak cam toplar" yerleştirildiğini belirtmekte yarar vardır (bkz. Bölüm 5, s. 117).
17 Smollett, s. 70.
18 Çift şamdan Mayıs 1871'de Tuileries Sarayı'nı yok eden yangında kayboldu. Bir varyantı İngiliz Kraliyet Koleksiyonu'ndadır, RCIN 39216.
19 4 Mayıs 1777 tarihli: "Nous avons l'honneur de vous representer que nous avons deja fair pour la Reine et pour M.gr le Comte d'Artois aux château de Versailles des cabinets turcs don't ils ont paru contents." Archives Nationales 01 1435.
20 Montreuil Türk salonunun 1783'teki bir tasvirinde sandalyelerden dördünün "Türk biçimli" olduğu belirtilir. 1789 yazında sipariş edilen ilave oturma grubunda Alexandre Régnier'nin yaptığı oymalı dekorasyonunda her ikisi de yerleşik "Tür" motifleri olan ve belki salona önceden konulmuş sandalyelerin oymalarına uyan boncukların ve hilallerin yer aldığı dört "dikiz sandalyesi" vardı. Eski ve yeni oturma grubunun ahşap çatkıları Louis-François Chatard tarafından beyaza ve griye boyandı. Duvarlara asılan ve mefruşatta kullanılan yeni kumaşları Oberkampf İmalathanesi 8160 tasarım numarasıyla sağladı. Mefruşat işinden Claude-François Capin sorumluydu. Daha geniş bilgi için bkz. Verlet, c. 2, s. 159–60 ve Legrand-Rossi s. 200–201.
21 Aktaran Mowl, s. 110–111.
22 Britton, c. 1, s. 213.
23 *A.g.e.*, s. 214.
24 Phillips (Fonthill), 3. gün, 21 Ağustos 1801, parça 22. Bunların satış fiyatı 40 sterlin 19 şilindi. Öbür parçalar arasında "odanın yaklaşık 205 yardayı bulan, kenarlarına zengin ipek püskül, altın ve ipek külçeler [kordonlar] işlenmiş çubuklu saten askı örtüleri" (parça 18, satış fiyatı 110 sterlin 5 şilin), "bordo zeminli, rengârenk bordürlü bir kelle Axminster halısı" (parça 23, satış fiyatı 75 sterlin 12 şilin) ve "tavanlardaki dört tablo (Boileau)" (parça 29, satış fiyatı 19 sterlin 19 şilin) vardı.
25 Sheraton, Appendix, s. 57.
26 "On reconnoît aisément à sa grande richesse le luxe oriental." Grohmann, c. 3, kitap 27, levha 9 (altyazı).
27 Fransa'da Nord Kontu ve Kontesi kimliğiyle dolaşan Rus grandükü Pavel Pavloviç ve eşi 6 Haziran 1782'deki gösteriyi izledi. Grandüşesin çocukluk arkadaşı olan ve emperyal heyete eşlik eden Oberkirch Baronu anılarında şunu belirtir: "*Zémire et Azore*, M. Grétry'nin bu enfes operası Trianon'da sahnelendi. Şarkılar büyüleyiciydi. ... *Zémire et Azore*'dan sonra *La jeune Française au Sérail* sahnelendi. Bu eser kraliçenin bale hocası yaşlı Sieur Gardel'in hareketli bir balesi. Danslar canlı ve zarifti, kostümler takdire şayandı..." (Oberkirch, c. 1, s. 324–25). Her iki gösteri Avrupa'nın Doğu'ya

hayali bakışının tezahürleriydi. Grandük Pavel'in Rusya'ya dönerken, yanında Artois Kontu'nun kendisine verdiği Versailles'daki ikinci Türk kabininin bir maketini götürmesi, o sıralarda *turquerie*'nin moda statüsünün bir başka belirtisidir.

28 Bet McLeod bu bilgileri sağlama inceliğini gösterdi.

## 7
## Avrupa Uygulamalı Sanatlarında Osmanlı Dünyasını Canlandırış

1 Bkz. Atasoy/Uluç, şekil 99 ve 100. Prens Gábor Bethlen için Gyulafehérvár'da (Alba Iulia, Romanya) yapılan Osmanlı çinili başka bir iç mekân, ismi bilinmeyen bir sanatçının 1625'teki bir sefir kabulünü tasvir eden tablosunda görülebilir. Bkz. Pierre Bergé & Associés, Paris, 10 Haziran 2013, parça 30.

2 Bir istisna Padova'da 17. yüzyılda üretilen (günümüze ulaşan örnekler 1601-97 arası dönemden kalmadır) ve Osmanlı tarzı çokrenkli bezemeyle boyanan sözde "Kandiye" çinileriydi. Bkz. Mack, s. 109, şekil 113.

3 Baron Hans Ludwig von Kuefstein 2 Aralık 1628'deki bir huzura kabulü anlatırken, padişahın cücesinin kendisine bir köpek otomatın saati çalmanın yanı sıra gözlerini oynatıp oynatamayacağını sorduğunu aktarır ve üstünlük taslayan bir tavırla, "Bu durum sade ve çocuksu işin onların gözünde değerli ve olağanüstü olduğunu gösterir," saptamasında bulunur. Bkz. Hazlitt, s. 17.

4 Aktaran Kurz, s. 39.

5 Aktaran *a.g.e.*, s. 32.

6 Busbecq, s. 16.

7 Her iki modelin örnekleri Arnhold Koleksiyonu'ndadır. Bkz. Cassidy-Geiger, s. 581–82, no. 279a, b.

8 Tatlı sofrası dekorasyonları olarak kullanılacak Meissen porselen figürlerinin ilk sevkiyatı *Hof Conditorei* tarafından 1744'te alındı. Bkz. Cassidy-Geiger 2, s. 120–29.

9 Bu damgayı taşıyan mor giysili bir Türk hanım modeli için bkz. Sotheby's Olympia, 19 Nisan 2007, parça 14.

10 Bu modelin bir illüstrasyonu için bkz. Fritzsche/Stasch, s. 57, no. 21.

11 De Bruyn 1577, levha 47; Weigel 1577, levha 206.

12 Doccia *Gabinetto*'sunun 1757'de hazırlanan bir envanterinde "üçüncü boyda yirmi tepsi ve üçüncü boyda iki tabak" ibaresi geçer. Bkz. d'Agliano, s. 384, 387.

13 Bu *pietre dure* levhalar bazen mobilyalara monte edilirdi. De Nicolay'ın tersten görünüşle sunulmuş Rum tüccar tipini hatırlatan tek bir figürün resmedildiği bir örnek, tuhafiye tüccarı Dominique Daguerre'in 1780'lerin ortalarında sipariş ettiği bir dolaba Adam Weisweiler'in işlediği Floransa sert taş levha grubunun parçasıydı (bkz. Koeppe/Giusti, şekil 100, 101). Los Angeles'taki J. Paul Getty Müzesi'nde Weisweiler'e atfedilen yaklaşık 1810 tarihli bir dolaba Türk çiftlerinin resmedildiği levhalar yerleştirilmiştir (env. no. 76.DA.9.1). Bunlardan birinin kompozisyonu şekil 239'a çok benzer.

14 Busbecq, s. 6.

15 Aktaran Atasoy/Uluç, s. 160.

16 Wortley Montagu, s. 115. Samuel Baker 18. yüzyılın sonuna doğru, 1796'da Türk kadın kıyafetine ilişkin anlatımında nu tasviri neredeyse doğrudan metne aldı (Baker, s. 14). Bu durum her şeyin ötesinde Wortley Montagu'nun mektuplarının uzun süreli etkisini gösterir.

17 Bkz. Atasoy/Uluç, s. 153.

## 8
## 19. Yüzyılda Süreklilik ve Değişim

1 Soldan sağa numaralanmış 32 parçadan oluşur. Bu panoramik duvar kâğıdının bir illüstrasyonu için bkz. Nouvel- Kammerer, s. 304–05. Kısa bir süre önce yapılan *Boğaziçi Sahilleri* 25 parçadan oluşmaktaydı.

2 "J'ai très grand besoin d'avoir dans mon atelier les étoffes, les housses et les armes d'Orient que vous m'avez offert de me prêter avec tant d'obligeance ... Je vous prie de ne pas oublier de m'envoyer le damas à reflets bleus qui, manié par une main exercée, ferait sauter une tête d'ennemi comme un poil de barbe." Aktaran Tripier Le Franc, s. 231.

3 Aktaran O'Brien, s. 137.

4 Aktaran *a.g.e.*, s. 138.

5 Byron, "The Isles of Greece".

6 "Je suis dans ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de voir échapper", J.-P. Pierret'e mektup, 25 Ocak 1832. Delacroix, c. 1, s. 307.

7 "Les Romains et les Grecs sont à la porte", Auguste Jal'a mektup, Tanca, 4 Haziran 1832. *A.g.e.*, s. 330.

8 Aktaran Shelton, s. 160.

9 Smith, s. 211, levha CXLV için altyazı.

10 "Il est absurde qu'on ait dépensé 1.500.000 francs dans une maison si petite ... j'y ai mis embargo." Aktaran Hôtel de Beauharnais, s. 8 (18 Şubat 1806 tarihli mektup, *Correspondance de Napoléon*, no. 9845, c. xii, s. 78).

11 *Cambridge Chronicle*, 15 Eylül 1860, s. 4.

12 "La Turquie tout entière", Aktaran Avcıoğlu, s. 265.

13 "Ce bain ressemble à celui de la place Tophané à Constantinople, où nous avons passé tant d'heures délicieuses entre un chibouck et une tasse du café." Aktaran Beauthéac, s. 84.

14 Ulusal Sanat Kütüphanesi, Victoria & Albert Müzesi, Londra, katalog numarası 86.EE.16.

15 "C'est un plaisir pour les yeux et un repos pour l'esprit", Aktaran Gaillard/Walter, s. 188.

16 Dallaway, s. 76.

17 Sir Charles Fellows Antalya vilayetindeki Ksantos'ta bulunan Nereid anıtını söküp British Museum'a götüren kişiydi.

18 Aktaran Caffiero/Samarine, s. 41.

# Bibliyografya


Anecdotes
*Anecdotes de l'Ambassadeturque en France (Le bonheur inattendu. Opera comique)*, 1743

Arvieux
Laurent d'Arvieux, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux, contenant ses voyages à Constantinople, dansl'Asie...*, 6 cilt, Paris, 1735

Atasoy/Uluç
Nurhan Atasoy ve Lâle Uluç, *Impressions of Ottoman Culture in Europe: 1453–1699*, İstanbul, 2012

Avcıoğlu
Nebahat Avcıoğlu, *Turquerie and the Politics of Representation, 1728–1876*, Farnham, 2011

Baker
Samuel Baker, *Musleiman Adeti, or a description of the customs and manners of the Turks, with a sketch of their literature...*, Londra, 1796

Baulez
Christian Baulez, *Versailles, deux siècles d'histoire de l'art*, Paris, 2007

Beauthéac
Nadine Beauthéac, *L'Europe exotique*, Paris, 1985

Boppe
Auguste Boppe, *Les peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, Paris, 1911; yeni baskı Paris, 1989

Britton
John Britton, *The Beauties of Wiltshire*, 2 cilt, Londra, 1801

Busbecq
Ogier Ghiselin, Busbecq senyörü, *Turkish Letters (Türk Mektupları)*, Oxford 1927; yeni baskı Londra, 2001

Caffiero/Samarine
Gianni Caffiero ve Ivan Samarine, *Seas, Cities and Dreams: The Paintings of Ivan Aivazovsky*, Londra, 2001

Carmontelle
Louis Carrogis, lakabı Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant a son altesse sérénissime monseigneur le duc de Chartres*, Paris, 1779

Cassidy-Geiger
Maureen Cassidy-Geiger et al., *The Arnhold Collection of Meissen Porcelain, 1710–50*, New York ve Londra, 2008

Cassidy-Geiger 2
Maureen Cassidy-Geiger, "The Hof-Conditorey in Dresden, Traditions and Innovations in Sugar and Porcelain", Ulrich Pietsch ve Claudia Banz (ed.), *Triumph of the Blue Swords: Meissen Porcelain for Aristocracy and Bourgeoisie 1710–1815*, Leipzig ve Dresden, 2010

Chambers
Sir William Chambers, *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey, the Seat of Her Royal Highness the Princess Dowager of Wales*, Londra, 1763

Champeaux
Alfred de Champeaux, *Portefeuille des arts décoratifs*, c. 2, Paris, 1889–90

Chew
Samuel C. Chew, *The Crescent and the Rose: Islam and England during the Renaissance*, New York, 1937

Courajod
Jean Courajod, *Livre-journal de Lazare Duvaux, marchand-bijoutier ordinaire du roy*, 2 cilt, Paris, 1873

Craske
Matthew Craske, *Art in Europe 1700–1830*, Oxford, 1997

d'Agliano
Andreina d'Agliano et al., *Baroque Luxury Porcelain: The Manufactories of Du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence*, Münih ve Londra, 2005

Dallaway
James Dallaway, *Constantinople Ancient and Modern, with excursions to the shores and islands of the Archipelago, and to the Troad*, Londra, 1797

Delacroix
Eugène Delacroix, *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, 5 cilt, Paris, 1935

Delany
Mary Delany, *Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs Delany*, Lady Llanover (ed.), 6 cilt, Londra, 1861–62

Dufort de Cheverny
Jean-Nicolas Dufort, Cheverny kontu, *Mémoires du comte Dufort de Cheverny*, Robert de Crèvecoeur (ed.), 2 cilt, Paris, 1909

Dumont
Jean Dumont, Baron de Carlscroon, *A New Voyage to the Levant*, Londra, 1696

Elton
Geoffrey Elton (ed.), *The New Cambridge Modern History: Volume 2, The Reformation, 1520–1559*, Cambridge, 1990

Esposito
John L. Esposito, *The Islamic Threat, Myth or Reality?*, New York ve Oxford, 1992

Favart
Charles-Simon Favart, *Theatre de M. Favart, our ecueil des comédies, parodies & opera-comiques qu'il a donnés jusqu'a ce jour...*, 9 cilt, Paris, 1763–65

Favart 2
Charles-Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires...*, 3 cilt, Paris, 1808

Fritzsche/Stasch
Christoph Fritzsche ve Gregor Karl Stasch, *Hochfürstlich Fuldische Porzellainmanufaktur 1764–1789*, Fulda, 1994

Fuseli
Henry Fuseli, *Lectures on Painting, delivered at the Royal Academy, by Henry Fuseli, P.P. ..., First series*, Londra, 1830

Gaillard/Walter
Emmanuelle Gaillard ve Marc Walter, *Un certain goût pour l'orient, XVIIIe et XIX siècles*, Paris, 2010

Garnier-Pelle
Nicole Garnier-Pelle et al., *The Monkeys of Christophe Huet: Singeries in French Decorative Arts*, Los Angeles, 2011

Gautier
Jean-Jacques Gautier, "Le Gout du Prince: boudoirs et cabinets interieurs", *La folie d'Artois*, Paris, 1988

Godard d'Aucour
Claude Godard d'Aucour, *Mémoires turcs, ou Histoire galante de deux turcs pendant leur séjour en France. Par un auteur turc de toutes les Académies Mahométanes, licencié en droitturc et maître-en-arts de l'université de Constantinople*, 2 cilt, Frankfurt, 1769

Gomez-Géraud/Yérasimos
Marie-Christine Gomez-Géraud ve Stéphane Yérasimos, *Dans l'empire de Soliman le Magnifique*, Paris, 1989

Gopin/Sint Nicolaas
Seth Gopin ve Eveline Sint Nicolaas, *Jean Baptiste Vanmour: Peintre de la Sublime Porte (1671–1737)*, Deauville, 2009

Grohmann
Johann Gottfried Grohmann (ed.), *Recueil d'Idées Nouvelles pour la Décoration des Jardin set des Parcs*, 4 cilt, Leipzig, 1796–*c.* 1806

Göçek
Fatma Müge Göçek, *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*, New York ve Oxford, 1987

Hazlitt
Hazlitt, Gooden & Fox, *At the Sublime Porte: Ambassadors to the Ottoman Empire, 1550–1800*, Londra, 1988

Hôtel de Beauharnais
*l'Hôtel de Beauharnais, Palais de l'Ambassade d'Allemagne à Paris*, Paris, 1907

Houdar de La Motte
Antoine Houdar de La Motte, *L'Acte turc, 4e entrée du ballet de "l'Europegalante"*, Paris, 1768

İnalcık/Renda
Halil İnalcık ve Günsel Renda (ed.), *Ottoman Civilization*, 2 cilt, Ankara, 2003

Koeppe/Giusti
Wolfram Koeppe ve Annamaria Giusti, *Art of the Royal Court: Treasures in PietreDure from the Palaces of Europe*, New Haven ve Londra, 2008

Krafft
Johann Carl Krafft, *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812

Kurz
Otto Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, Londra, 1975

Lagrange
Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle*, Paris, 1864

Leclant
Jean Leclant, "Le café et les cafés à Paris (1644–1693)", *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, year 6, no. 1, 1951

Lefèvre d'Ormesson
Olivier Lefèvre d'Ormesson, *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, 2 cilt, Paris, 1860–61

Legrand-Rossi
Sylvie Legrand-Rossi, *Le mobilier du musée Nissim de Camondo*, Paris, 2012

Livret 1771
*Collection des Livrets des Anciennes Expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, no. XXVI, "Exposition de 1771", Paris, 1870

Luynes
Charles Philippe d'Albert, Luynes dükü, *Mémoires du duc de Luynessur la cour de Louis XV (1735–1758),* 17 cilt, Paris, 1860–65

Lybbe Powys
Bayan Philip Lybbe Powys, kızlık soyadı Caroline Girle, *Passages from the Diaries of Mrs Philip Lybbe Powys of Hardwick House, Oxon*, Emily J. Climenson (ed.), Londra, 1899

Mack
Rosamond E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600,* Berkeley ve Londra, 2002

Mannings
David Mannings, *Sir Joshua Reynolds: A Complete Catalogue of his Paintings*, 2 cilt, New Haven ve Londra, 2000

Marmontel
Jean-François Marmontel, *Contes moraux*, 3 cilt, Paris, 1765

Martino
Pierre Martino, *L'orientdans la littérature française au XVIIe at au XVIIIe siècle*, Paris, 1906

Melissenos
Makarios Melissenos, "The Chronicle of the Siege of Constantinople", *The Fall of the Byzantine Empire: A Chronicle*, çev. Marios Philippides, Amherst, MA, 1980

Meyer
Eve R. Meyer, "*Turquerie* and Eighteenth-Century Music", *Eighteenth-Century Studies*, 7:4, Berkeley ve Londra, 1974, s. 474–88

Montagu
Elizabeth Montagu, *Elizabeth Montagu, The Queen of the Blue-Stockings: Her Correspondence from 1720 to 1761*, Emily J. Climenson (ed.), 2 cilt, Londra, 1906

Montaigne
Michel de Montaigne, *Les Essais de Montaigne, publies d'après l'édition de 1588*, 4 cilt, Paris, 1912

Mowl
Timothy Mowl, *William Beckford: Composing for Mozart*, Londra, 1998

Nouvel-Kammerer
Odile Nouvel-Kammerer, *French Scenic Wallpaper 1795–1865*, Paris, 2000

Oberkirch
Henriette Louise von Walder, Oberkirch baronu, *Memoirs of the baroness d'Oberkirch, countess de Montbrison. Written by herself, and edited by her grandson, the count de Montbrison*, 3 cilt, Londra, 1852

O'Brien
David O'Brien, *After the Revolution: Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda Under Napoleon*, University Park, PA, 2006

Orléans
Elisabeth Charlotte, Orléans düşesi, Madam Palatine, *Lettres françaises*, Dirk Van der Cruysse (ed.), Paris, 1989

Pérouse de Montclos
Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée*, Paris, 1994

Petit Palais
Musée du Petit Palais, *Fragonard et le dessin français au XVIIIe siècle dans les collections du Petit Palais*, Paris, 1992

Phillips
Phillips, *A Catalogue of Part of the Superlatively Elegant and Magnificent Household Furniture ... the Genuine Property of William Beckford, Esq., of Fonthill*, 19–22 Ağustos 1801

Pöllnitz
Baron Karl Ludwig von Pöllnitz, *The Memoirs of Charles-Lewis, Baron von Pöllnitz...*, 3. baskı, Londra, 1745

Reiset
Gustave Armand Henri, Reiset kontu, *Modes et usages au temps de Marie-Antoinette, Livre-journal de madame Éloffe*, 2 cilt, Paris, 1885

Revue d'histoire diplomatique
'Un ambassadeur Turc à Paris sous la Régence", *Revue d'histoire diplomatique*, yıl 3, 1889, c. 1

Ribeiro
Aileen Ribeiro, *The Dress worn at Masquerades in England, 1730–1790, and its relation to Fancy Dress in Portraiture*, New York ve Londra, 1984

Ribeiro 2
Aileen Ribeiro, *Dress in Eighteenth-century Europe 1715–1789*, Londra, 1984

Ribeiro 3
Aileen Ribeiro, "The King of Denmark's Masquerade", *History Today*, 27:6 (Haziran 1977), s. 385–89

Roethlisberger/Loche
Marcel Roethlisberger ve Renée Loche, *Liotard: catalogue, sources et correpondance*, 2 cilt, Doornspijk, 2008

Rosenberg/Prat
Pierre Rosenberg ve Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau (1684–1721): Catalogue raisonné des dessins*, 3 cilt, Milan, 1996

Rycaut
Sir Paul Rycaut, *The History of the Present State of the Ottoman Empire*, 6. baskı, Londra, 1686

Sévigné
Marie de Rabutin-Chantal, Sévigné markizi, *Lettres de Madame de Sévigné*, 14 cilt, Paris, 1862–1925

Shelton
Andrew Carrington Shelton, *Ingres*, Londra ve New York, 2008

Sheraton
Thomas Sheraton, *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing-Book*, 3. baskı (gözden geçirilmiş), Londra, 1802

Sketch
İsimsiz, *A Sketch of the Spring-Gardens, Vaux-Hall, in letter to a Noble Lord*, Londra, *c.* 1750

Smith
George Smith, *Smith's cabinet-maker's & upholsterer's guide, drawing book, and repository of new and original designs...*, Londra, 1826

Smollett
Tobias Smollett, *Travels through France and Italy*, Frank Feldstein (ed.), Oxford ve New York, 1979

St Clair
Alexandrine N. St Clair, *The Image of the Turk in Europe*, New York, 1973

Standen
Edith Appleton Standen, *European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, 2 cilt, New York, 1985

Stein
Perrin Stein, "Amédée van Loo's *Costume Turc*", *The Art Bulletin*, 78:3, 1996, s. 417–38

Stein 2
Perrin Stein, *Exoticism as Metaphor, Turquerie in Eighteenth-Century French Art*, yayımlanmamış doktora tezi, New York, 1997

Stern
Jean Stern, *Al'ombre de Sophie Arnould: François-Joseph Bélanger*, 2 cilt, Paris, 1930

Tessin
Carl Gustaf, grefveTessin, *Tableaux de Paris et de la cour de France 1739–1742: lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin*, Gunnar von Proschwitz, Göteborg, 1983

Thrale/Johnson
Hester Thrale ve Samuel Johnson, *The French Journals of Mrs Thrale and Doctor Johnson*, Moses Tyson ve Henry Guppy (ed.), Manchester, 1932

Tripier Le Franc
Justin Tripier Le Franc, *Histoire de la vie et de la morte du Baron Gros, le grand peintre*, Paris, 1880

Verlet
Pierre Verlet, *Le mobilier royal français: Meubles de la Couronne conservés en France*, Paris, 1955

Vidmar
Polona Vidmar, *Turqueries: immagini dal mondo ottomano nell'Europa del XVII secolo*, Udine, 2006

Vigée Le Brun
Elisabeth Vigée Le Brun, *Memoirs of Elisabeth Vigée Le Brun*, çev. Siân Evans, Londra, 1989

Walpole
Horace Walpole, *The Yale edition of Horace Walpole's correspondence*, W. S. Lewis (ed.), 48 cilt, New Haven, 1937–83

Weber
Julia Weber, "Von Moskau bis Lissabon, von Dublin bis Konstantinopel. Der Handel mit Meissener Porzellan im 18. Jahrhundert (1719–1773)", *Keramos*, 216 (Nisan 2012), s. 3–106

Whitehead
John Whitehead, "Royal Riches and Parisian Trinkets: The embassy of Saïd Mehemet Pacha to France in 1741–42 and its exchange of gifts", *Court Historian*, 14:2 (Aralık 2009), s. 161–75

Whitley
William Thomas Whitley, *Artists and their Friends in England*, 2 cilt, New York ve Londra, 1968

Wildenstein
George Wildenstein, *Lancret*, Paris, 1924

Wilkes
John Wilkes, *The Correspondence of the late John Wilkes...*, John Almon (ed.), 5 cilt, Londra, 1805

Williams
Haydn Williams, "Additional printed sources for Ligozzi's series of figures of the Ottoman Empire", *Master Drawings*, 51:2 (2013 Yazı), s. 195–220

Wortley Montagu
Lady Mary Wortley Montagu, *Letters*, Londra, 1992

Wrighte
William Wrighte, *Grotesque Architecture, or, Rural Amusement*, Londra, 1767

# Görsel Malzeme Kaynakları

Amsterdam, Rijksmuseum **57, 248**
Amiens, Picardie Müzesi, RMN-Grand Palais, foto Hervé Lewandowski **136**
Apeldoorn, Paleis Het Loo **229**

Baden-Baden, foto akg-images **33**
Baltimore, Baltimore Sanat Müzesi, Mary Frick Jacobs Koleksiyonu, BMA 1938.192 **120**
Barnard Şatosu, Bowes Müzesi **234**
Birmingham (AL), Birmingham Sanat Müzesi, alımlar Birmingham Sanat Müzesi'ndeki Art Fund, Inc.'in ve 1992 Müze Yemek ve Balosu'nun sağladığı kaynaklarla yapılmıştır, foto Sean Pathasema **1, 187**

Cambridge (MA), Harvard Üniversitesi Fogg Sanat Müzesi, foto De Agostini Resim Kütüphanesi/Scala, Floransa **260**
Cardiff, Galler Ulusal Müzesi/foto Bridgeman Sanat Kütüphanesi **124**
Cenevre, Patek Philippe Müzesi **279**
Chicago, foto Newberry Kütüphanesi izniyle , Call # Wing MS fZWI.575 **28**
Chichester, Goodwood Koleksiyonu mütevelli heyetinin izniyle, The Goodwood Estate Company Ltd **126**

Çarskoye Selo, Roger-Viollet/Topfoto **173, 174, 266**, 123RF/Victoria Shaad **267**

Darmstadt, foto Hessische Hausstiftung, Schlossmuseum **3, 184, 185, 229**
Dresden:
Baskılar, Çizimler ve Fotoğraflar Koleksiyonu, Devlet Sanat Koleksiyonları, foto Herbert Boswank, Ca 196 **77**, A 153238 **82**, foto Hans-Peter Klut/ Elke Estel, Ca 98/11 **78**, C 6681 **79**
Eski Ustalar Resim Galerisi, Devlet Sanat Koleksiyonları, foto Scala, Floransa/BPK, Sanat, Kültür ve Tarih Görsel Kurumu, Berlin **83**
Grünes Gewölbe [Yeşil Tonoz], Devlet Sanat Koleksiyonları, foto Jürgen Karpinski, env. no. II 21 **32**, env. no. VI 230 **213**, env. no. VI 227 **215**
Porselen Koleksiyonu, Devlet Sanat Koleksiyonları, foto Hans-Peter Klut, env. no. PE 499 **223**, env. no. PE 3230 a,b **272**
Rüstkammer [Silah Deposu], Devlet Sanat Koleksiyonları, foto Elke Estel/ Hans-Peter Klut, env. no. N 173 **81**, env. no. Y 364 **150**
Saksonya Eyalet Arşivi, Hauptstaatsarchiv, 12884 Karten und Risse, Schrank 7, Fach 90, Nr. 1 Bl. 3. **48**
Saksonya Eyalet Kütüphanesi/Deutsche Fotothek, foto Regine Richter, SLUB 37.8.8370 **53**, SLUB Mscr. Dresd.J.10 **75**
Düsseldorf, Sanat Müzesi, foto akg-images **140**

Floransa:
Palatina Galerisi, foto Scala, Floransa, Kültürel Miras ve Faaliyetler Bakanlığı'nın izniyle **110**
Uffizi Galerisi **20, 248**, foto akg-images/ Rabatti-Domingie **23**, foto Scala, Floransa – Kültürel Miras ve Faaliyetler Bakanlığı'nın izniyle **68, 112, 127**
Fontainebleau, Fontainebleau Şatosu, Tendance Floue, foto Gilles Coulon **4, 192, 193**, s. **240**, RMN-Grand Palais, foto Adrien Didierjean **199**
Frankfurt am Main, Tarih Müzesi, foto Uwe Dettmar **251**

İstanbul:
Ömer M. Koç Koleksiyonu **60, 61, 252, 280, 282**
Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu **43, 50, 59, 180, 242**
Topkapı Sarayı **281**, Topkapı Sarayı Müzesi, env. no. 26/4939-266/4938 **253**, env. no. 3501 **275**, env. no. 3497 **276**

JabŁonna, JabŁonna Sarayı, foto Hubert Macioch **133**

Karlsruhe, Karlsruhe Sanat Tarihi Müzesi, foto A. Fischer/H. Kohler **138**
Knowsley Malikânesi, Merseyside, foto Saygıdeğer Derby Kontu/Bridgeman Sanat Kütüphanesi **90**
Kraków, Czartoryski Müzesi/foto Bridgeman Sanat Kütüphanesi **151**

Lahey, Koninklijk Huisarchief **154**
Lizbon, Ulusal Eski Eserler Sanat Müzesi, DGPC/ADF, foto José Pessoa **2, 218**
Londra:
Bridgeman Sanat Kütüphanesi, **62, 93, 209**
Britanya Kütüphanesi Yönetim Kurulu, C.32.a6 sayfa numarası yok **10**, 1855.de13, C. 6 Kısım 2 sayfa 252 karşısında **17**, C.82.h.2 sayfa 184 **22**, Hirsch III 893 C. 2 sayfa 352'den sonra **40**, 89.c.15-27 C. 9 sayfa 29 karşısında **41**, 89.c.15-27 C. 9 sayfa karşısında 28 **42**, 144.f.11 C. 1 levha 3 **87**, RAR 052 C. 38 sayfa karşısında 450 **91**, Hirsch III 893 C. 1 sayfa 109'dan sonra **99**, Maps 3 TAB 23 sayfa numarası yok **172**, 7460. C. 57 ön sayfa **268**
British Museum **11, 13, 14, 25, 73, 74, 88, 97, 98, 105, 121, 210**
Christie's Images Ltd **217, 228, 247, 278, 283**, Foto Christie's Images, Londra/Scala, Floransa **231**
Khalili Koleksiyonları **277**
Londra Kütüphanesi **100**
RIBA Kütüphanesi Kitaplar & Süreli Yayınlar Koleksiyonu **160, 161, 163, 164, 165**
Sotheby's Images Ltd **26, 38, 52, 64, 148, 155, 156, 226**
Ulusal Portre Galerisi **27, 58, 65**
Victoria & Albert Müzesi **7, 15, 16, 18, 89, 106, 108, 153, 177, 178, 189, 203, 204, 222, 230, 232, 238, 240, 246, 261, 269, 270, 272, 273**
Wallace Koleksiyonu, foto akg-images/ De Agostini Resim Kütüphane **130,**

Foto Wallace Koleksiyonu/Bridgeman Sanat Kütüphanesi **134**
Los Angeles (CA), Los Angeles İli Sanat Müzesi (LACMA), Hirst Magazines'in hibesi, foto Digital Image Museum Associates/LACMA/Art Resource NY/Scala, Floransa **116**, Foto Digital Image Müzesi Associates/LACMA/Art Resource NY/Scala, Floransa **181**

Madison (WI), Wisconsin-Madison Üniversitesi, Dekoratif Sanatlar ve Malzeme Kültürü Dijital Kütüphanesi **170, 171**
Malmaison, Malmaison ve Bois-Präu Şatosu Müzesi, RMN-Grand Palais, foto Gérard Blot **195**
Meissen, SPMM Historiches Sammlung **227**
Monreale, foto akg-images/Hervé Champollion **263**
Münih, Bavyera Ulusal Müzesi, foto Walter Haberland, env. no. R 2886 **214**, env. no. Ker 4297 **249**
Röbbig **6, 221, 224**

Namur, Namur Kent Sanat Koleksiyonu, Groesbeeck-de Croix Müzesi, foto Thierry Oger **146, 147**
Napoli, Kraliyet Sarayı Tarih Dairesi Müzesi, foto De Agostini Resim Kütüphane/Scala, Floransa **51**
New Haven (CT), Yale İngiliz Sanat Merkezi, Paul Mellon Koleksiyonu **123, 162**
New York:
Frick Koleksiyonu **sayfa 1 ve 207**
Metropolitan Sanat Müzesi, Bayan George F. Baker'ın hibesi, foto Metropolitan Sanat Müzesi/Art Resource/Scala, Floransa **182**, Bayan William Sloane Coffin'in hibesi, 1975, Bölüm sayfaları HR ADD1 **kapak içi sayfalar**, Harris Brisbane Dick Vakfı, 1925 **159**, Harris Brisbane Dick Vakfı, 1953 **127, 233**, Mary Brewster Jennings'in eşi Oliver G. Jennings anısına hibesi, 1948 **157**, Rogers Vakfı, 1906 **235**, Thomas J. Watson Kütüphanesi **118**
New York Tıp Akademisi Kütüphanesi **37, 245**
Wildenstein & Co., Inc. (Özel Koleksiyon) **115**
Nice, Güzel Sanatlar Müzesi/foto Bridgeman Sanat Kütüphanesi **149**

Oxford (OH), Miami Üniversitesi Kütüphaneleri, Walter Havighurst Özel Koleksiyonları **205**

Palermo, Villa Favorita, foto Dario di Vincenzo **262**
Paris:
Audap & Mirabaud **139**
Beauharnais Oteli, foto Marc Walter **265**
Carnavalet Müzesi/foto Roger-Viollet **188**
Comédie-Française, foto akg-images/CDA/Guillemont **96**
Dekoratif Sanatlar Müzesi, foto White Images/Scala, Floransa **186**, Les Arts Décoratifs **202, 208**
Fransa Ulusal Kütüphanesi, fotolar Fransa Ulusal Kütüphanesi **34, 54, 102, 103, 104, 135, 143, 144, 219, 259**, foto akg-images **9**
INHA, Dist. RMN-Grand Palais/image INHA **166, 167**
Jacquemart-André Müzesi, foto Jacquemart-André Müzesi/Inst. de France Scala, Floransa **119**
Küçük Saray Müzesi, Roger-Viollet/Topfoto **86, 95**
Louvre Müzesi, Grafik Sanatlar Bölümü, foto Philippe Sébert **19, 21, 80, 109**, foto akg-images/Erich Lessing **69, 95**, RMN-Grand Palais, foto Daniel Arnaudet **191, 206**, foto Martine Beck-Coppola **194**, foto Gérard Blot **47**, foto Thierry Le Mage **71, 72**, foto Scala, Floransa **257**, foto White Images/Scala, Floransa **258**
Nissim de Camondo Müzesi, Dekoratif Sanatlar **200**
Pierre Bergé et Associés **8, 225**
Réunion Ulusal Müzeleri, foto RMN-Grand Palais: Droits réservés **137, 197**, Agence Bulloz **190**
Ulusal Mobilya Koleksiyonu, foto Isabelle Bideau **46**
Pierrefitte-sur-Seine, Ulusal Arşivler, Cote CP/O/1/3241 **101**
Ptuj Ormož, Pokrajinski Müzesi **39**

Rastatt, Baden-Württemberg Eyalet Sarayları ve Bahçeleri, Schloss Favorite, G 2568, foto Adi Bachinger **35**
Richmond (VA), Virginia Güzel Sanatlar Müzesi, Adolph D. ve Wilkins C. Williams Vakfı, foto Katherine Wetzel **129**
Rowlands Şatosu, Hampshire, Stansted Parkı Vakfı Mütevelli Heyeti'nin izniyle **66**

St Florian (Avusturya), foto akg-images/Erich Lessing **31**

St Petersburg, Devlet Ermitaj Müzesi, foto Vladimir Terebenin, Leonard Heyfets, Yuri Molodkovets & Aleksandr Kokşarov **131, 132, 212, 216, 264**
San Marino (CA), Huntington Sanat Koleksiyonları'nın izniyle **36**
Saranno, Giuseppe Gianetti Müzesi, foto akg-images/De Agostini Resim Kütüphanesi **237**
Schleswig, Schleswig Vakfı Eyalet Sanat ve Kültür Tarihi Müzesi-Holstein Gottorf Şatosu Eyalet Müzesi **128**
Schwetzingen, © imagebroker/Alamy, foto J. W. Alker **168, 169**
Sevr, Seramik Kenti, RMN-Grand Palais, foto Martine Beck-Coppola **244**
Sheffield, Sheffield Müzeleri **111**
Sissinghurst Şatosu, foto National Trust Images **55**
Solna, Haga Parkı, © Lindman Photography, foto Åke E:son Lindman **176**
Stockholm:
Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi **158**
Ulusal Arşivler **175**
Ulusal Müze **94, 114**

Venedik, Ca' d'Oro/Bridgeman Sanat Kütüphanesi **12**
Versailles:
Şato Müzesi, RMN-Grand Palais, foto Gérard Blot **179, 196, 198**, foto Peter Willi **256**, foto White Images/Scala, Floransa **45, 49**
Versailles Belediye Kütüphanesi **70**
Viyana:
Avusturya Ulusal Kütüphanesi, Cod. 8626, fol. 21r **24**, Cod. 8626, fol. 116r **76**, 214.941-C **44**
Müzik Dostları Derneği, foto akg-images **56**
Sanat Tarihi Müzesi **211**, foto akg-images/Erich Lessing **30**
Schönbrunn Sarayı, foto 2013 Avusturya Arşivleri/Scala Floransa **113**
Viyana Müzesi, foto De Agostini Resim Kütüphanesi/Scala, Floransa **29**

Waddesdon, Rothschild Koleksiyonu (Rothschild Aile Vakıfları). 2012'den beri ödünç; ac. no. 43.2012.2, foto Ulusal Vakıf, Waddesdon Malikânesi **ön sayfa ve 144**
Windsor, Kraliyet Koleksiyonu, foto 2011 Majesteleri Kraliçe II. Elizabeth/Bridgeman Sanat Kütüphanesi **90, 183, 201, 243, 250**
Woburn, Ekselansları Bedford Dükü'nün ve Bedford Malikânesi Mütevelli Heyeti'nin nazik izniyle **241**

Özel Koleksiyonlar
**5, 107, 141, 225, 239**; foto Terry Duffell **67**, foto Hervé Lewandowski **63, 84**, Bonhams **123**, Bridgeman Sanat Kütüphanesi **152**, foto White Images/Scala, Floransa **117**, foto 2013 Christie's Images, Londra/Scala, Floransa **254**

# Teşekkür


Bu kitabın hazırlıkları sırasında çok sayıda kişi bana birçok ve değişik yolla yardımcı oldu. Cömertçe yardımlarından dolayı Andreina d'Agliano, Ladan Akbarnia, Anita Andersson, Joseph Baillio, Vincent Bastien, Eva-Lena Bengtsson, Pierre-Emmanuel Biot, Mathias Böhm, Yvonne Brandt, Sylvia Braun, Elizabeth Brice, Marie-Thérèse de Brignac, Moya Carey, Martin Chapman, Yu-Chee Chong, Alexa-Beatrice Christ, Howard Coutts, Penelope Currier, Beate Dannhorn, Sir Edward Dashwood, Kristin DeMarco Rickard, Elizabeth Dérobert, Andreas Dobler, Catherina Dobler, Nilufer Dobra, Sylvie Dricourt, Terence Eagleton, Charlotte Edwins, Angelique van den Eerenbeemd, Martin Eidelberg, Giles Ellwood, Bettina Erlenkamp, Melissa Falkner Mercurio, Victoria Fernandez Masaguer, Don Victor Franco de Baux, Helmut Geilenberg, Andrea Gilbert, Fabrice Giot, Allison Goudie, Jamie Govier, John Harris, Mats Hemstrom, Philip Hewat-Jaboor, Moritz von der Heydte, Rachel Jacobs, Eva Karlsson, Andrew Keelan, Nasser D. Khalili, Iris Labeur, Jo Langston, Agnès Léger, Åke Lindman, Marina Lopato, Vladimir Matveyev, Olga ve Ivor Mazure, Bet McLeod, Nette Megens, Sydney Moritz-Le Vine, Hans-Jurgen Mösch, Manfred Offermann, Tânia Olim, Bahattin Öztuncay, Stefano Papi, Petra Pechacek, Howell W. Perkins, Yanni Petsopoulos, James Peill, Boris Piotrovsky, Susi Piovanelli, Noëlle Pourret, John Powell, Simon Ray, Gérald Remy, Anne-Marie Réol, Alexandra Rhodes, Michael Rich, Hakim Sahboub, Karin Schnell, Justine Sambrook, Céline Scaringi, Alexandra Schouvaloff, Margret Schütte, Arlene Shaner, Nicholas Shaw, Michał Smoliński, Heinrich Graf von Spreti, Suzanne Stephens, Julie Taylor, Jennifer Tonkin, Pascal Torres Guardiola, Guy Trebay, Dorothée Vavasseur, Albertine Verlinde, Dario di Vincenzo, Catherine Vigne Boppe, Branko Vnuk, Marc Walter, Julia Weber, Peter Wiegand ve Ulrike Weinhold'a teşekkür ederim.

Julia Clarke, Charles Hind, Sebastian Kuhn, Patrick Leperlier, Michael Rogers, John Whitehead, Margie ve Alan Williams metnin taslaklarını okudu. Hepsi içeriği geliştirmek için mükemmel önerilerde bulunmanın yanı sıra kasıtsız birçok hatayı da düzeltti.

Thames & Hudson ekibine, özellikle de işin başında projeyi kabul etmesinden dolayı Jamie Camplin'e, nazik ve işinin ehli editörüm Julia MacKenzie'ye, bu güzel kitabın tasarımcısı Nicola Bailey'ye, yayına hazırlanışını titizlikle yürüten Susanna Ingram'a ve resim araştırmalarına yardımcı olan Maria Ranauro'ya teşekkür ederim.

Bu kitap için koleksiyonlarındaki eserlerin röprodüksiyonlarının çıkarılmasına izin veren kişilere ve kurumlara minnettarım.

Her şeyden önce illüstrasyonlara cömertçe sponsor olan Ömer M. Koç'a teşekkür ederim. Onun konuya dönük coşkusu ve cömert desteği olmadan bu eser asla gün ışığına çıkamazdı; kitabı derin minnettarlıkla ona ithaf ediyorum.

HW

# Dizin

*İtalik* sayfa numaraları altyazıları belirtir.

